



ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DE CHIMBORAZO

FACULTAD DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA

ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO

**“INVESTIGACIÓN Y COMPILACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA
PRECOLOMBINA EN LA PROVINCIA DE CHIMBORAZO Y
SU REGISTRO EN UN LIBRO IMPRESO”**

TESIS DE GRADO

Previo a la obtención del título de Licenciatura en Diseño Gráfico

**PRESENTADO POR:
Jimmy Xavier Santos Castro**

Riobamba – Ecuador

2013

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mis padres por darme la vida y su apoyo para culminar con éxito
ésta etapa de mi vida.

A la Arquitecta Ximena Idrobo por ser mi guía en ésta investigación y sembrar
en mi el gusto por el diseño andino.

A mi esposa por ser parte de mi vida y regalarme los mejores dos diseños que
he tenido mis hijos.

DEDICATORIA

A la memoria de mi hija Amelia

NOMBRE

FIRMA

Ing. Iván Menes Camejo

.....

DECANO DE LA FACULTAD DE INFORMÁTICA Y
ELECTRÓNICA

Arq. Ximena Idrobo

.....

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO

Arq. Ximena Idrobo

.....

DIRECTORA DE TESIS

Dis. Mónica Sandoval

.....

MIEMBRO DEL TRIBUNAL

Lic. Carlos Rodríguez

.....

DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

NOTA DE TESIS

.....

RESPONSABILIDAD DEL AUTOR

“Yo Jimmy Xavier Santos Castro, soy el responsable de las ideas, doctrinas y resultados expuestos en esta: Tesis y el patrimonio intelectual de la misma pertenecen a la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo”.

JIMMY XAVIER SANTOS CASTRO

ÍNDICES

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDO

PORTADA
AGRADECIMIENTO
DEDICATORIA
CALIFICACIÓN
RESPONSABILIDAD
INTRODUCCIÓN
OBJETIVOS
HIPÓTESIS

CAPÍTULO I: HERRAMIENTAS CONCEPTUALES BÁSICAS EN EL ÁREA DE INVESTIFGACIÓN

1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	18
1.1.1 PRIMEROS POBLADORES EN EL TERRITORIO ECUATORIANO.....	18
1.2 EL HOMBRE PRECOLOMBINO.....	20
1.2.1 PENSAMIENTO DEL HOMBRE PRECOLOMBINO.....	20
1.2.2 EL MIUNDO DE LOS MATERIALES.....	21
1.2.2.1 PIEDRA.....	22
1.2.2.2 CERÁMICA.....	23
1.2.2.3 HUESO, MADERA, CONCHA.....	24
1.2.2.4 METAL.....	24
1.2.3. LOS MUNDOS PARALELOS.....	25
1.2.3.1 EL EJE DEL MUNDO.....	25
1.2.4 EL MUNDO DE LAS ÉLITES.....	27
1.2.4.1 OFRENDAS, GUERRAS Y SACRIFICIOS.....	28
1.2.4.2 EXPRESIONES DE PODER.....	29
1.3 EL HOMBRE PRECOLOMBINO EN LA PROVINCIA DE CHIMBORAZO.....	30
1.3.1 PERÍODOS DE LA CULTURA PURUHÁ.....	30
1.3.1.1 TUNCAHUAN.....	31
1.3.1.2 GUANO O SAN SEBASTIAN.....	31
1.3.1.3 ÉLEN-PATA.....	32
1.3.1.4 HUAVALAC.....	32
1.3.1.5 INCAICO.....	33
1.3.2 IDENTIDAD Y LENGUAJE.....	33
1.3.3 COSTUMBRES Y CREENCIAS.....	34

CAPÍTULO II: HERRAMIENTAS CONCEPTUALES PERTINENTES AL ÁREA DE DISEÑO

2.1 DISEÑO ANDINO.....	36
2.1.1 SEMIÓTICA DEL DISEÑO ANDINO.....	36
2.1.1.1 EL LENGUAJE.....	37
2.1.1.2 LA COMPOSICIÓN.....	37

2.1.1.3 SIMBOLISMO.....	38
2.1.2 ICONOLOGÍA GEOMÉTRICA.....	38
2.1.3 LEYES DE FORMACIÓN DEL DISEÑO.....	41
2.1.3.1 FACTOR SIMBÓLICO.....	42
2.1.3.2 FACTOR FUNCIONAL.....	42
2.1.3.3 FACTOR ESTILÍSTICO.....	43
2.2 CATEGORÍAS COMPOSITIVAS.....	43
2.2.1 COLOR.....	43
2.2.1.1 MATIZ O TINTE.....	43
2.2.1.2 VALOR O CLARIDAD.....	44
2.2.1.3 INTENSIDAD O SATURACIÓN.....	44
2.2.2 PROPORCIÓN.....	45
2.2.2.1 COMPOSICIÓN MODULAR.....	46
2.2.3 DIRECCIÓN.....	46
2.2.4 RITMO.....	47
2.2.4.1 RITMOS CUANTITATIVOS.....	47
2.2.4.2 RITMOS CUALITATIVOS.....	48
2.2.5 EQUILIBRIO.....	49
2.2.5.1 EQUILIBRIO AXIAL.....	49
2.2.5.2 EQUILIBRIO RADIAL.....	50
2.2.5.3 EQUILIBRIO OCULTO.....	50
2.2.6 SIMETRÍA.....	50
2.2.7 TEXTURA.....	51
2.2.8 TAMAÑO.....	52
2.2.9 MOVIMIENTO.....	53
2.2.10 ESCALA.....	54
2.3 LEYES COMPOSITIVAS.....	54
2.3.1 FONDO Y FORMA.....	54
2.3.2 ADYADCENCIA.....	57
2.3.3 SEMEJANZA.....	58
2.3.4 CIERRE.....	59
2.3.5 BUENA CURVA.....	60
2.3.6 EXPERIENCIA.....	66
2.3.7 MOVIMIENTO COMÚN.....	61
2.4 DISEÑO EDITORIAL.....	62
2.4.1 IMPORTANCIA DEL DISEÑO EDITORIAL.....	62
2.4.2 SECCIONES DE UN LIBRO.....	63
2.4.2.1 EXTERIOR.....	63
2.4.2.2 INTERIOR.....	64
2.4.3 CRITERIO TIPOGRÁFICO.....	66
2.4.3.1 TIPOGRAFÍA.....	67
2.4.3.2 COLOR.....	67
2.4.3.3 CUERPO.....	67
2.4.3.4 INTERLINEADO.....	68
2.4.3.5 INTERLETRADO.....	68
2.4.4 IMAGEN.....	68
2.4.4.1 FUNCIONES.....	69

2.4.4.2 DISPOSICIÓN.....	69
2.4.4.3 FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES.....	69
2.4.5 FACTORES A CONSIDERAR EN EL DISEÑO EDITORIAL.....	69
2.4.5.1 PUBLICACIÓN.....	71
2.4.5.2 LECTORES.....	71
2.4.5.3 COMPETENCIA.....	71

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA EN LA PROVINCIA DE CHIMBORAZO

3.1 RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN EN MUSEOS Y COLECCIONES PRIVADAS.....	72
3.1.1 LEVANTAMIENTO FOTOGRÁFICO DE PIEZAS.....	73
3.1.1.1 COLECCIÓN CASA ESCOBAR.....	73
3.1.1.2 MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA.....	78
3.1.1.3 MUSEO PAQUITA JARAMILLO.....	83
3.1.1.4 INVENTARIO DE PIEZAS ROBADAS INPC.....	86
3.1.1.5 COLECCIÓN PRIVADA SR. ALMEIDA Y MARCO CRUZ.....	87
3.2 DIGITALIZACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA RECOLECTADA.....	89
3.3 ANÁLISIS FORMAL DE CADA UNA DE LAS PIEZAS.....	111
3.4. SÍNTESIS.....	156
3.4.1. ESTRUCTURA.....	156
3.4.1.1 TRAZADO ARMÓNICO BINARIO.....	156
3.4.1.2 TRAZADO ARMÓNICO Terciario.....	157
3.4.1.3 TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO.....	157
3.4.1.4 TRAZADOS SUPERPUESTOS BINARIO / Terciario.....	158
3.4.1.5 TRAZADOS SUPERPUESTOS BINARIO / DINÁMICO.....	158
3.4.1.6 TRAZADOS SUPERPUESTOS Terciario / DINÁMICO.....	158
3.4.2 MÓDULO.....	159
3.4.2.1 FACTOR FUNCIONAL.....	159
3.4.2.2 FACTOR DISTRIBUTIVO.....	160
3.4.2.3 FACTOR POSICIONAL.....	161
3.4.3 LEYES COMPOSITIVAS RECURRENTES.....	161
3.4.3.1 FIGURA FONDO.....	162
3.4.3.2 ADYACENCIA.....	162
3.4.3.3 SEMEJANZA.....	163
3.4.3.4 BUENA CURVA.....	163
3.4.4. CATEGORÍAS COMPOSITIVAS RECURRENTES.....	164
3.4.4.1 COLOR.....	164
3.4.4.2 RITMO.....	165
3.4.4.3 EQUILIBRIO.....	166
3.4.4.4 SIMETRÍA.....	167
3.4.5 TABULACIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS.....	169

4.1 PROCESO DE CREACIÓN.....	170
4.1.1 DEFINICIÓN DEL TEMA.....	171
4.1.2 CONTENIDOS DE CADA SECCIÓN.....	171
4.2 FORMATO.....	171
4.3 RETÍCULA.....	171
4.4 TIPOGRAFÍA.....	172
4.4.1 FUENTE TIPOGRÁFICA NOMED.....	172
4.4.2 FUENTE TIPOGRÁFICA MELBOURNE.....	173
4.4.3 CAJA TIPOGRÁFICA.....	173
4.5 CROMÁTICA.....	173
4.6 IMÁGENES.....	174
4.7 MAQUETACIÓN.....	175

CAPÍTULO V: VALIDACIÓN DE LA HIPÓTESIS

5.1 HIPÓTESIS.....	187
5.1.1 PROCESO DE VALIDACIÓN.....	187
5.1.2 CUESTIONARIO.....	188
5.1.2.1 ARTESANOS DEL CANTÓN GUANO.....	188
5.1.2.2 ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO ESPOCH.....	188
5.1.2.3 ESTUDIOSOS DE LA CULTURA.....	189
5.2 RESULTADOS OBTENIDOS.....	189
5.2.1 ARTESANOS DEL CANTÓN GUANO.....	153
5.2.2 ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO ESPOCH.....	154
5.2.3 ESTUDIOSOS DE LA CULTURA.....	154
5.1.4. CONCLUSIÓN.....	154

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

RESUMEN

SUMMARY

GLOSARIO

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA II-1: BIPARTICIÓN ARMÓNICA	39
FIGURA II-2: TRIPARTICIÓN ARMÓNICA.....	40
FIGURA II-3: CUADRADOS ARMÓNICOS.....	40
FIGURA II-4: SERIE DE RECTANGULOS.....	41
FIGURA II-5: MATIZ O TINTE.....	43
FIGURA II-6: VALOR O CLARIDAD.....	43
FIGURA II-7: INTENSIDAD O SATURACIÓN.....	44
FIGURA II-8: DIRECCIÓN	45
FIGURA II-9: RITMOS LINEALES	46
FIGURA II-10: RITMOS FORMALES	46
FIGURA II-11: RITMOS CROMÁTICOS	47
FIGURA II-12: RITMO OPUESTO	47
FIGURA II-13: RITMO CONTINUO.....	47
FIGURA II-14: RITMO DISCONTINUO.....	47
FIGURA II-15: EQUILIBRIO AXIAL.....	48
FIGURA II-16: EQUILIBRIO RADIAL	49
FIGURA II-17: EQUILIBRIO OCULTO	49
FIGURA II-18: SIMETRÍA.....	50
FIGURA II-19: TEXTURA.....	51
FIGURA II-20: TAMAÑO	52
FIGURA II-21: MOVIMIENTO	52
FIGURA II-22: FONDO Y FORMA (A).....	54
FIGURA II-23: FONDO Y FORMA (B).....	54
FIGURA II-24: FONDO Y FORMA (C)	55
FIGURA II-25: FONDO Y FORMA (D)	55
FIGURA II-26: FONDO Y FORMA (E).....	55
FIGURA II-27: FIGURAS QUE SE TOCAN.....	56
FIGURA II-28: FIGURAS QUE SE SUPERPONEN.....	56
FIGURA II-29: FIGURAS QUE SE INTERCONECTAN	57
FIGURA II-30: PROFUNDIDAD DE SUPERPOSICIÓN	57
FIGURA II-31: LEY DE LA SEMEJANZA	57
FIGURA II-32: FACTORES FORMALES	58
FIGURA II-33: FACTORES DE POSICIÓN.....	58
FIGURA II-34: FACTORES TONALES	58

FIGURA II-35: LEY DEL CIERRE	59
FIGURA II-36: LEY DE LA BUENA CURVA.....	59
FIGURA II-37: LEY DE LA EXPERIENCIA (SÍMBOLO DE RECICLAJE).....	60
FIGURA II-38: LEY DEL MOVIMIENTO COMÚN	60
FIGURA III-1: FICHA PIEZA 1	72
FIGURA III-2: FICHA PIEZA 2	73
FIGURA III-3: FICHA PIEZA 3	73
FIGURA III-4: FICHA PIEZA 4	73
FIGURA III-5: FICHA PIEZA 5	74
FIGURA III-6: FICHA PIEZA 6	74
FIGURA III-7: FICHA PIEZA 7	74
FIGURA III-8: FICHA PIEZA 8	75
FIGURA III-9: FICHA PIEZA 9	75
FIGURA III-10: FICHA PIEZA 10	75
FIGURA III-11: FICHA PIEZA 11	76
FIGURA III-12: FICHA PIEZA 12	76
FIGURA III-13: FICHA PIEZA 13	76
FIGURA III-14: FICHA PIEZA 14	77
FIGURA III-15: FICHA PIEZA 15	77
FIGURA III-16: FICHA PIEZA 16	78
FIGURA III-17: FICHA PIEZA 17	78
FIGURA III-18: FICHA PIEZA18	78
FIGURA III-19: FICHA PIEZA19	79
FIGURA III-20: FICHA PIEZA 20	79
FIGURA III-21: FICHA PIEZA 21	79
FIGURA III-22: FICHA PIEZA 22	80
FIGURA III-23: FICHA PIEZA 23	80
FIGURA III-24: FICHA PIEZA 24	80
FIGURA III-25: FICHA PIEZA 25	81
FIGURA III-26: FICHA PIEZA 26	81
FIGURA III-27: FICHA PIEZA 27	81
FIGURA III-28: FICHA PIEZA 28	82
FIGURA III-29: FICHA PIEZA 29	82
FIGURA III-30: FICHA PIEZA 30	83
FIGURA III-31: FICHA PIEZA 31	83
FIGURA III-32: FICHA PIEZA 32	83
FIGURA III-33: FICHA PIEZA 33	83
FIGURA III-34: FICHA PIEZA 34	84
FIGURA III-35: FICHA PIEZA 35	84

FIGURA III-36: FICHA PIEZA 36	84
FIGURA III-37: FICHA PIEZA 37	85
FIGURA III-38: FICHA PIEZA 38	85
FIGURA III-39: FICHA PIEZA 39	86
FIGURA III-40: FICHA PIEZA 40	86
FIGURA III-41: FICHA PIEZA 41	87
FIGURA III-42: FICHA PIEZA 42	87
FIGURA III-43: FICHA PIEZA 43	87
FIGURA III-44: FICHA PIEZA 44	88
FIGURA III-45: DIGITALIZACIÓN PIEZA 1.....	89
FIGURA III-46: DIGITALIZACIÓN PIEZA 2.....	89
FIGURA III-47: DIGITALIZACIÓN PIEZA 3.....	90
FIGURA III-48: DIGITALIZACIÓN PIEZA 4.....	90
FIGURA III-49: DIGITALIZACIÓN PIEZA 5.....	91
FIGURA III-50: DIGITALIZACIÓN PIEZA 6.....	91
FIGURA III-51: DIGITALIZACIÓN PIEZA 7.....	92
FIGURA III-52: DIGITALIZACIÓN PIEZA 8.....	92
FIGURA III-53: DIGITALIZACIÓN PIEZA 9.....	93
FIGURA III-54: DIGITALIZACIÓN PIEZA 10.....	93
FIGURA III-55: DIGITALIZACIÓN PIEZA 11.....	94
FIGURA III-56: DIGITALIZACIÓN PIEZA 12.....	94
FIGURA III-57: DIGITALIZACIÓN PIEZA 13.....	95
FIGURA III-58: DIGITALIZACIÓN PIEZA 14.....	95
FIGURA III-59: DIGITALIZACIÓN PIEZA 15.....	96
FIGURA III-60: DIGITALIZACIÓN PIEZA 16.....	96
FIGURA III-61: DIGITALIZACIÓN PIEZA 17.....	97
FIGURA III-62: DIGITALIZACIÓN PIEZA 18.....	97
FIGURA III-63: DIGITALIZACIÓN PIEZA 19.....	98
FIGURA III-64: DIGITALIZACIÓN PIEZA 20.....	98
FIGURA III-65: DIGITALIZACIÓN PIEZA 21.....	99
FIGURA III-66: DIGITALIZACIÓN PIEZA 22.....	99
FIGURA III-67: DIGITALIZACIÓN PIEZA 23.....	100
FIGURA III-68: DIGITALIZACIÓN PIEZA 24.....	100
FIGURA III-69: DIGITALIZACIÓN PIEZA 25.....	101
FIGURA III-70: DIGITALIZACIÓN PIEZA 26.....	101
FIGURA III-71: DIGITALIZACIÓN PIEZA 28.....	102
FIGURA III-72: DIGITALIZACIÓN PIEZA 29.....	102
FIGURA III-73: DIGITALIZACIÓN PIEZA 30.....	103
FIGURA III-74: DIGITALIZACIÓN PIEZA 31.....	103

FIGURA III-75: DIGITALIZACIÓN PIEZA 32.....	104
FIGURA III-76: DIGITALIZACIÓN PIEZA 33.....	104
FIGURA III-77: DIGITALIZACIÓN PIEZA 34.....	105
FIGURA III-78: DIGITALIZACIÓN PIEZA 35.....	105
FIGURA III-79: DIGITALIZACIÓN PIEZA 36.....	106
FIGURA III-80: DIGITALIZACIÓN PIEZA 37.....	106
FIGURA III-81: DIGITALIZACIÓN PIEZA 38.....	107
FIGURA III-82: DIGITALIZACIÓN PIEZA 39.....	107
FIGURA III-83: DIGITALIZACIÓN PIEZA 41.....	108
FIGURA III-84: DIGITALIZACIÓN PIEZA 42.....	108
FIGURA III-85: DIGITALIZACIÓN PIEZA 43.....	109
FIGURA III-86: DIGITALIZACIÓN PIEZA 44.....	109
FIGURA III-87: ANÁLISIS PIEZA 1.....	111
FIGURA III-88: ANÁLISIS PIEZA 2.....	112
FIGURA III-89: ANÁLISIS PIEZA 3.....	113
FIGURA III-90: ANÁLISIS PIEZA 4.....	114
FIGURA III-91: ANÁLISIS PIEZA 5.....	115
FIGURA III-92: ANÁLISIS PIEZA 6.....	116
FIGURA III-93: ANÁLISIS PIEZA 7.....	117
FIGURA III-94: ANÁLISIS PIEZA 8.....	118
FIGURA III-95: ANÁLISIS PIEZA 9.....	119
FIGURA III-96: ANÁLISIS PIEZA 10.....	120
FIGURA III-97: ANÁLISIS PIEZA 11.....	121
FIGURA III-98: ANÁLISIS PIEZA 12.....	122
FIGURA III-99: ANÁLISIS PIEZA 13.....	123
FIGURA III-100: ANÁLISIS PIEZA 14.....	124
FIGURA III-101: ANÁLISIS PIEZA 15.....	125
FIGURA III-102: ANÁLISIS PIEZA 16.....	126
FIGURA III-103: ANÁLISIS PIEZA 17.....	127
FIGURA III-104: ANÁLISIS PIEZA 18.....	128
FIGURA III-105: ANÁLISIS PIEZA 19.....	129
FIGURA III-106: ANÁLISIS PIEZA 20.....	130
FIGURA III-107: ANÁLISIS PIEZA 21.....	131
FIGURA III-108: ANÁLISIS PIEZA 22.....	132
FIGURA III-109: ANÁLISIS PIEZA 23.....	133
FIGURA III-110: ANÁLISIS PIEZA 24.....	134
FIGURA III-111: ANÁLISIS PIEZA 25.....	135
FIGURA III-112: ANÁLISIS PIEZA 26.....	136
FIGURA III-113: ANÁLISIS PIEZA 27.....	137

FIGURA III-114: ANÁLISIS PIEZA 28	138
FIGURA III-115: : ANÁLISIS PIEZA 29	139
FIGURA III-116: : ANÁLISIS PIEZA 30	140
FIGURA III-117: : ANÁLISIS PIEZA 31	141
FIGURA III-118: : ANÁLISIS PIEZA 32	142
FIGURA III-119: : ANÁLISIS PIEZA 33	143
FIGURA III-120: ANÁLISIS PIEZA 34	144
FIGURA III-121: ANÁLISIS PIEZA 35	145
FIGURA III-122: ANÁLISIS PIEZA 36	146
FIGURA III-123: ANÁLISIS PIEZA 37	147
FIGURA III-124: ANÁLISIS PIEZA 38	148
FIGURA III-125: ANÁLISIS PIEZA 39	149
FIGURA III-126: ANÁLISIS PIEZA 40	150
FIGURA III-127: ANÁLISIS PIEZA 41	151
FIGURA III-128: ANÁLISIS PIEZA 42	152
FIGURA III-129: ANÁLISIS PIEZA 43	153
FIGURA III-130: ANÁLISIS PIEZA 44	154
FIGURA III-131: TRAZO ARMÓNICO BINARIO	155
FIGURA III-132: TRAZO ARMÓNICO TERCARIO	156
FIGURA III-133: TRAZO ARMÓNICO DINÁMICO	156
FIGURA III-134: TRAZO BINARIO / TERCARIO	157
FIGURA III-135: TRAZO BINARIO / DINÁMICO	157
FIGURA III-136: TRAZO TERCARIO / DINÁMICO	158
FIGURA III-137: MÓDULOS	158
FIGURA III-138: FACTOR FUNCIONAL	159
FIGURA III-139: FACTOR DISTRIBUTIVO LINEAL	159
FIGURA III-140: FACTOR DISTRIBUTIVO LINEAL Y DIAGONAL	160
FIGURA III-141: TRAZO TERCARIO / DINÁMICO	160
FIGURA III-142: FIGURA FONDO	161
FIGURA III-143: ADYACENCIA	161
FIGURA III-144: SEMEJANZA	162
FIGURA III-145: BUENA CURVA	162
FIGURA III-146: COLOR POSITIVO NEGATIVO	163
FIGURA III-147: COLOR NEGRO, ROJO Y CREMA	164
FIGURA III-148: COLOR VERDE / NEGRO	164
FIGURA III-149: RITMO	165
FIGURA III-150: EQUILIBRIO RADIAL	165
FIGURA III-151: EQUILIBRIO AXIAL	166
FIGURA III-152: SIMETRÍA NATURAL	166

FIGURA III-153: SIMETRÍA ESPECULAR	167
FIGURA IV-1: RETÍCULA UTILIZADA PARA EL LIBRO	171
FIGURA IV-2: CAJA TIPOGRÁFICA DEL LIBRO	172
FIGURA IV-3: CROMÁTICA DEL LIBRO	173
FIGURA IV-4: IMÁGENES DEL LIBRO	173
FIGURA IV-5: PORTADA, RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN, CONTENIDO	175
FIGURA IV-6: PÁGINAS INTERNAS 5-8	176
FIGURA IV-7: PÁGINAS INTERNAS 9-14	177
FIGURA IV-8: PÁGINAS INTERNAS 15-20	178
FIGURA IV-9: PÁGINAS INTERNAS 21-26	179
FIGURA IV-10: PÁGINAS INTERNAS 27-32	180
FIGURA IV-11: PÁGINAS INTERNAS 33-38	181
FIGURA IV-12: PÁGINAS INTERNAS 39-44	182
FIGURA IV-13: PÁGINAS INTERNAS 45-50	183
FIGURA IV-14: PÁGINAS INTERNAS 51-56	184
FIGURA IV-15: PÁGINAS INTERNAS 57-60	185
FIGURA V-1: RESULTADO GENERAL ENCUESTA.....	188
FIGURA V-2: RESULTADO ARTESANOS	189
FIGURA V-3: RESULTADO E.D. G. ESPOCH	189
FIGURA V-4: RESULTADO ESTUDIOSOS DE LA CULTURA	190

INTRODUCCIÓN

En nuestra ciudad existen museos, colecciones privadas tiendas de antigüedades que poseen artefactos conceptuales de la cultura Puruhá, que se desarrolló entre los años 300 a.C-1500 d.c. Piezas de arte precolombino que posee un lenguaje iconográfico a la espera de ser estudiado.

Ésta investigación recopila información iconográfica de 44 piezas precolombinas de tres museos y dos colecciones privadas, que son analizadas desde el punto de vista de composición del diseño, para su posterior digitalización y recopilación en un libro.

Buscando un aporte para enriquecer la industria gráfica, tomándolo como un deseo íntegro de actualizar nuestra memoria colectiva y fortalecer los rasgos de pertenencia.

OBJETIVOS

Objetivo General

Investigar y compilar la iconografía precolombina en la Provincia de Chimborazo y documentarla en un libro impreso.

Objetivos Específicos

- ❖ Investigar la Época Precolombina en la Provincia de Chimborazo.
- ❖ Analizar la Iconografía Precolombina en la Provincia de Chimborazo.
- ❖ Compilar la Iconografía Precolombina de la Provincia de Chimborazo.
- ❖ Diseñar un libro impreso que compile la investigación.

HIPÓTESIS

“La compilación de la Iconografía de la Provincia de Chimborazo registrada en un libro impreso será una herramienta válida para la consulta e investigación en la población en su conjunto y en especial: estudiantes de diseño, estudiosos de la cultura y el sector artesanal.”

CAPÍTULO I

HERRAMIENTAS CONCEPTUALES BÁSICAS EN EL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Antecedentes Histórico

Para la investigación es necesario situarse en el tiempo en que vivió el hombre precolombino, cómo llegó a nuestro territorio, cómo era su vida, y cómo se desarrolló.

1.1.1 Primeros pobladores en el territorio Ecuatoriano

“Las raíces de la identidad histórica del Ecuador se originan hace unos 11.000 años, cuando el territorio empieza con un nuevo proceso de mejoramiento climático luego de salir de una de las épocas más frías de la glaciación”. Wisconsin (Belote).

“Los hombres de la raza de Lagoa Santa, venidos del Brasil y cuya presencia en los Andes se halla demostrada por el cráneo humano de Punin y por los huesos diseminados en la cueva de Paltacalo; los caribes que han dejado sus huellas inconfundibles en los nombre geográficos primitivos, en la costumbre y en el culto religioso; los mayas que bajaron de Centroamérica y siguieron hasta las regiones del Azuay y Cañar con su tótem y la guacamaya sagrada-sobreviviente del diluvio-; los Mochicas procedentes del sur que se dispersaron por la costa”. Jorge Carrera.

La ocupación humana se da por los cuatro puntos cardinales y se expande por los distintos pisos interandinos que al tener características marcadamente distintas determinaron aspectos diferenciales para cada grupo.

Al parecer la línea equinoccial o “camino del sol” era una guía para hacer converger los movimientos migratorios. La mezcla de culturas que surgió al entrecruzarse en las zona ecuatorial dio forma a una de las más importantes organizaciones sociales y políticas que se ha designado con el nombre de “ Civilizaciones de los Andes”. Las particularidades topográficas y climáticas que rigen todo este territorio, debió otorgar a sus primeros pobladores cierta sensibilidad y organización del pensamiento

1.2 El hombre precolombino

Adaptación del texto de carteles descriptivos del MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO EL ALABADO de Quito, visita in situ 2012/05/16

En el territorio ecuatoriano encontramos varios sitios arqueológicos que contienen un sinnúmero de objetos que comunican la cosmovisión del período originario. La forma, función y diseño de dichas piezas representan los fundamentos de ideologías y

prácticas religiosas específicas de cada uno de dichos pueblos, quienes las elaboraron con estilo propio.

El pensamiento religioso de estos pueblos, desarrollado por sabios maestros, se conservó intacto hasta la llegada de los españoles.

Gracias a documentos históricos del período colonial temprano, de la literatura y tradición oral de los pueblos indígenas contemporáneos y los estudios antropológicos que buscan entender su comportamiento, ha sido posible comprender la vida del hombre precolombino, así como interpretar los símbolos presentes en su arte.

1.2.1. Pensamiento del hombre precolombino

Las sociedades indígenas de la antigüedad consideraban al universo como un todo organizado y armonioso, constituido por tres mundos paralelos articulados por un eje llamado axis mundi.

Cumplían con una variedad de actividades rituales que tenían como propósito establecer contacto con los espíritus y fuerzas cósmicas con el fin de lograr el bienestar del mundo terrenal y proteger al pueblo de fuerzas malignas, siendo el “chaman” el intermediario entre el ser humano y el mundo sobrenatural.

La mayoría de los objetos del arte precolombino que encontramos en los museos alguna vez formaron parte de ajuares utilizados en festines y ceremonias y finalmente eran ofrendados a los espíritus y muchas veces enterrados como parte de actos ceremoniales mortuorios.

Para los pueblos precolombinos todos los objetos que les rodeaba tenían alma y estaban dotados de poder espiritual. Materiales como la piedra, el metal y la concha tienen un gran contenido simbólico y poder cósmico intrínseco. Según la filosofía indígena, sólo los chamanes tienen la capacidad de crear objetos de gran peso

espiritual que por lo tanto, son por definición, resultado de una extraordinaria manufactura. Dichos objetos sirven para evocar a los ancestros, protegen además a las personas que los usan y son apropiados para ofrendar a vivos, espíritus o ancestros.

Las ceremonias mortuorias tenían gran importancia para las comunidades indígenas. La muerte y la vida conformaban un ciclo continuo en el que los vivos dependían de los difuntos para la prolongación del flujo de una conexión entre la muerte y la fertilidad.

1.2.2. El mundo de los materiales

En el pasado, grandes maestros transformaron la piedra, el barro, el hueso, la concha, la madera, las fibras vegetales y el metal en objetos de uso tanto cotidiano como ritual. Estos objetos dejan ver la capacidad y el conocimiento que los antepasados tenían para moldear y manejar su entorno natural.

El conocimiento técnico fue bien desarrollado por las comunidades indígenas americanas. La gente vivía de la agricultura, la pesca y la caza y, para su uso cotidiano, elaboró una serie de objetos. Quienes se dieron a la tarea de transformar las materias primas en objetos de mayor contenido espiritual, que manifestaban el poder cósmico y el ciclo de transformaciones que soportaba la vida en la tierra, fueron personas de profundos conocimientos, de visión artística y de gran destreza artesanal. Estos artistas crearon objetos que expresan divinidad y vida por medio de sus propiedades extraordinarias: su color, brillo, dureza, e iconografía; características que por lo demás, son significativas en el lenguaje aborigen ya que denotan elementos de alto significado a nivel social, político y religioso.

El hecho de que los muertos se convirtieran en ancestros, las culebras se renovarían al salir de su piel, las orugas se transformarían en mariposas y las materias primas se transformarían en los implementos que facilitaban la vida humana, fue posible gracias a la existencia del flujo de energía vital en el universo. De la misma manera, gracias a las capacidades técnicas de estas personas y a la constante comunicación que tenían con el mundo espiritual, la materia prima no sólo fue transformada en objetos útiles para la vida diaria sino también para la renovación y el continuo mantenimiento de dicha comunicación.

1.2.2.1 Piedra

Los objetos tallados en piedra poseen o utilidad cotidiana o fuerza ideológica y significados religiosos. Por las dificultades que se presentan en la arriesgada transformación de la piedra, desde la talla y la percusión hasta el demolido de superficies, la perforación y el pulimento, los objetos confeccionados de este material acumulan gran valor simbólico y sirven para expresar conceptos religiosos. Las piedras evocan ancestros y tienen la capacidad de proteger a las personas que las usan; también son apropiadas para realizar ofrendas a personas vivas o para complacer a ancestros y deidades.

1.2.2.2 Cerámica

La cerámica es el resultado de la transformación de tierra (barro o arcilla) en un material extraordinario. Desde los albores de su producción hace casi 6000 años, ha sido importante en contextos ceremoniales y rituales. Haciendo gala de técnica y arte, diestros alfareros lograron crear un material casi inmortal, duro, milagroso, brillante y

capaz de adquirir diferentes colores y tomar diversas formas, que se convirtió en un vistoso vehículo de comunicación, muy vinculado a actividades rituales y cotidianas que congregaban a toda la comunidad y, por ende, de gran valor simbólico.

La temperatura elevada de la cocción transforma al barro común en un material sólido y duradero, una especie de piedra sintética que se puede romper en mil pedazos, pero que nunca volverá a ser arcilla. Antes de la cocción, esta puede ser transformada, modelada de mil maneras y, así, los objetos que resultan de su manipulación adquieren una carga de poder espiritual. En principio la arcilla, elemento con poca fuerza espiritual, se transforma en un material inmortal, duro y seco. De la misma manera en que el poder espiritual de los cuerpos húmedos y perecederos de algunos ancestros se concentra en sus huesos, la arcilla expresa la transformación de la vida cuando, por medio de la cocción, adquiere su dureza. Al final, la cerámica demuestra su poder en sus múltiples formas y en su brillo, sonido y color.

El desarrollo de la cerámica sirvió para crear vasijas funcionales cada vez más efectivas y eficientes para la cocción, almacenamiento, fermentación y depósito de comida y bebida. Sin embargo, la creatividad de los artistas y artesanos también dio origen al desarrollo de técnicas que permitieron la confección de verdaderas obras de arte.

1.2.2.3 Hueso, madera, concha

El hueso y la concha son materiales cargados de fuerza vital, la fuerza que lo anima todo, pero que se encuentra en su forma más concentrada e inmortal en sustancias duras. Los huesos representan a los ancestros más poderosos y sirven como guardianes de las casas y como talismanes en curaciones. Las conchas por su parte

servieron como ofrendas propiciatorias de la fertilidad y la abundancia. La talla de estos dos materiales sirvió para transformarlos en objetos útiles y de significado y valor especial como adornos y parafernalia para la élite, patrones de los rituales transformativos de las sociedades originarias.

La madera, además de haber sido empleada en la construcción de viviendas, embarcaciones, armas e instrumentos de uso cotidiano, sirvió como materia prima en la elaboración de objetos empleados durante el ritual. Las representaciones a escala de grandes personajes, implementos de uso personal como palillos para cal y bastones de mando, sugieren la importancia que tuvo la madera en la elaboración de artefactos empleados por la élite en el mundo pre colombino

1.2.2.4 Metal

La metalurgia andina se destacó por el desarrollo de técnicas que permitieron la expresión de conceptos ideológicos relacionados con el brillo, color, luz y movimiento del metal. Entre las técnicas empleadas para transformarlo se encuentra el martillado, el repujado, el calado, el ensamblaje, el engrapado, el pulido y el dorado por oxidación.

El metal ha sido considerado como el elemento que, por excelencia, sirvió como intermediario entre los mundos de los vivos, de los espíritus y de los muertos. Gracias a su carga de fuerza vital, fue, junto con la concha y la piedra, material imprescindible como ofrenda en las tumbas. Trabajar el metal significaba plasmar el brillo y sonido divinos, es decir, representar el poder solar, realzar el poder del chamán de trascender la realidad, proteger a su usuario y legitimar el poder de las autoridades de la élite.

1.2.3 Los mundos paralelos

Los seres humanos desarrollaron múltiples rituales que promovían la comunicación entre el mundo de abajo, o inframundo y nuestro mundo, o mundo medio y que mantenían el flujo de energía vital, el equilibrio dinámico de la naturaleza y la continuidad de la vida.

El mundo celestial, de arriba o supramundo, en el que se encuentra el aire y los espíritus. Este mundo es luminoso, árido, caliente, masculino, racional y lineal; es el dominio de animales solares, como águilas, gallinazos o el jaguar, en su forma solar. El mundo de la mitad, es decir, nuestro mundo, en el que viven en asociación íntima minerales, plantas, animales y seres humanos; incluye el cielo en el que deambulan el sol y las estrellas. Es además un lugar de tránsito para los seres de los mundos paralelos. Por último, en el mundo de abajo, o inframundo, habitan los espíritus relacionados con la muerte y la fertilidad, junto con los animales de agua, anfibios, serpientes, murciélagos y el jaguar nocturno asociado con la sexualidad y los instintos. Este mundo es oscuro, húmedo, frío, femenino, intuitivo y circular.

1.2.3.1 El eje del mundo

Los seres humanos desarrollaron múltiples rituales que promovían la comunicación entre el mundo de abajo, o inframundo y nuestro mundo, o mundo medio y que mantenían el flujo de energía vital, el equilibrio dinámico de la naturaleza y la continuidad de la vida.

La imagen del cosmos fue representada en el arte precolombino en piezas que evocan conceptos pertenecientes a los distintos niveles del cosmos. Dichas figuras reflejan la estructura dual del sistema cósmico, dinamizado por fuerzas complementarias y opuestas; las cuatro direcciones cardinales, con sus distintos significados y colores; y

también, como resultado del concepto de cuatripartición, un centro sagrado, que es el punto focal que unifica todo.

El centro corresponde al portal que permite la comunicación entre los distintos mundos. Visto en tres dimensiones, es el árbol de la vida que tiene sus raíces en el inframundo, atraviesa el mundo terrestre con su tronco y extiende sus ramas hacia el supramundo. Este árbol es el axis mundi, el conducto que permite la comunicación y el flujo de fuerzas vitales entre los niveles del cosmos. Los intermediarios humanos abrían portales para visitar los mundos paralelos. Se cree que lo hacían cada vez que entraban en trance para llamar a sus ayudantes espirituales, viajar a los mundos paralelos o buscar conocimiento. Existieron numerosos portales, entre los que se destacaron los huecos en la tierra naturales o artificiales, tumbas, lagunas, manantiales, cavernas, hogueras, espejos y objetos que representaban las cuatro direcciones y el centro.

Cuál es entonces la relación entre un portal y el axis mundi; El portal, como una puerta, es una estructura de dos dimensiones que permite la entrada y salida a los mundos paralelos.

El axis mundi se refiere a una estructura más bien vertical, que funciona como un eje central que permite el traslado de un mundo al otro.

Esta estructura cósmica también fue representada en el arte en forma de campos cuadrados o circulares donde se señalan no sólo los cuatro puntos cardinales, sino también el centro. En otros casos se representa el eje central como un eje vertical, parecido al árbol de la vida, la espiral en el caparazón de un caracol o la columna vertebral de un esqueleto. Asimismo, en ocasiones, los cuatro puntos cardinales son representados por atlantes o postes que sostienen el mundo terrenal y que sirven como vías a los mundos paralelos

La cruz, como símbolo repetitivo en el arte indígena americano, surge de la unión entre estos cinco puntos críticos que, en ocasiones, también es representada como un círculo con el punto central demarcado. Según el pensamiento indígena, las tumbas de pozo con cámaras laterales evocaban la estructura del cosmos; la tumba es un portal de gran importancia que servía para mantener la comunicación con los espíritus de antepasados y con seres de los mundos paralelos.

Asimismo, varias piezas se destacan por su verticalidad. Esta característica no es accidental: es un detalle estético relacionado con la gran importancia de la comunicación entre los distintos mundos en la vida de las sociedades originarias.

1.2.4. El mundo de las élites

La élite, o el conjunto de personas que controlaba el poder dentro de los grupos indígenas americanos, se encargaba de patrocinar las fiestas, ritos y ceremonias, así como las guerras y los sacrificios en los que se ofrendaba elementos preciados, como la sangre derramada en combate, a los ancestros y deidades, quienes, a cambio de los favores recibidos, aseguraban el bienestar de todo el grupo.

Según la ideología indígena, los miembros de la élite conseguían su posición de alto rango gracias a su conexión con los espíritus y ancestros poderosos.

Algunas piezas se relacionan con las actividades rituales y bélicas emprendidas por miembros de la élite, que señalan su estatus y poder socio-político, económico y espiritual. La mayoría hace referencia a individuos que bien pudieron ser sacerdotes, guerreros o autoridades de diferente índole a través de su asociación con la arquitectura de imponentes edificaciones, los atavíos cargados de objetos de oro y piedras preciosas y el uso de materiales de fuerza cósmica como la obsidiana, piedras pulidas, adornos de jade, metal y concha *Spondylus*.

De igual manera, una gran cantidad de objetos de finísima manufactura como efigies, figuras, botellas y otras vasijas, utilizadas generalmente para ofrendar a los dioses, formaban parte de su parafernalia. La élite patrocinaba la fabricación de todos estos objetos con el objetivo de reafirmar su poder sobre la comunidad.

Las familias de los líderes tenían acceso a todo tipo de materias primas y a la mano de obra necesaria para su procesamiento. Invirtieron gran parte de sus recursos en la producción de estos lujosos bienes como estrategia para aumentar su riqueza social mediante la construcción de redes de relaciones más extensas con las cuales intercambiaban dichos productos o los ofrecían como regalos.

1.2.4.1 Ofrendas, guerras y sacrificios

El comportamiento bélico fue uno de los aspectos que caracterizó a la élite. La representación de personajes importantes señalaba sus proezas en actividades que condujeron a sacrificios personales y a la consecución de víctimas para ritos de sacrificio.

Los indígenas precolombinos consideraban que la sangre era un líquido de gran poder y que derramarla era un acto indispensable para el mantenimiento del flujo vital en el cosmos. Las autoridades de las antiguas comunidades del territorio ecuatoriano conmemoraron sus batallas en estatuas de piedra y cerámica en las que aparecían vestidos como guerreros. De igual manera, en sus tumbas se enterraban armas, escudos, estólicas y efigies de cabezas humanas desarticuladas, como símbolos de su victoria en grandes batallas. Arriesgarse en actos bélicos que resultaban en la pérdida de sangre en ocasiones, en la muerte de algunos participantes se entendía como una contribución vital que garantizaba la fertilidad de la comunidad.

La guerra se desarrollaba como una forma de complacer y rendir culto a los seres espirituales. De esta manera, familias de alto rango compitieron entre ellas para señalar su éxito económico y político, demostrar su generosidad y expresar su influencia sobre las fuerzas espirituales que enviaban lluvia, fertilidad y bienestar

1.2.4.2 Expresiones de Poder

Es posible que la principal forma en la que la élite expresó su poder y destacó su papel trascendental dentro del grupo fuera a través de objetos cargados de poder. La mayoría representaba precisamente a la élite; otros, piezas usadas por ella como símbolo de belleza, elegancia y distinción. Estas figuras fueron concebidas para asegurar la continuidad del flujo vital en el universo.

Por ejemplo, el rostro humano es la máxima expresión del poder, razón por la cual los artistas del pasado elaboraron una infinidad de máscaras en cerámica en las que plasmaron, de diversas maneras, el poder contenido en cada una de ellas. En ocasiones, el rostro aparece transfigurado por medio de rasgos animales con el fin de comunicar la idea de la existencia de fuerzas sobrenaturales. En otras, la cara humana está presentada como objeto de belleza. La elaboración de máscaras de cerámica y de otros materiales perecederos, fue de gran importancia en las actividades ceremoniales y teatrales.

En las sociedades más tempranas, los artistas comunicaron los ideales de poder y belleza propios de la época a través de figuras hieráticas. Es el caso, por ejemplo, de las figuras que representan a mujeres con niños en sus brazos. La fecundidad fue una de las obsesiones fundamentales de las culturas antiguas; asegurar la fertilidad y la reproducción era una prioridad para las autoridades religiosas y socio- políticas; dar nueva vida y nutrirla, para las mujeres.

Algunos siglos después, en grandes centros ceremoniales, los artistas celebraron el estatus de sus patrones en figuras antropomorfas caracterizadas por trajes, joyas, tocados, pintura corporal y ajuares vistosos.

Las representaciones de personajes arrugados y a veces malformados o con llagas que revelan las anomalías que expresan las fuerzas escondidas del sistema cósmico, fueron una forma de encarnar a aquellas personas que, por sus condiciones físicas, fueron consideradas extraordinarias. Se creía que tenían la capacidad de entrar en contacto directo con los dioses y, por ende, ocuparon un lugar privilegiado dentro de la sociedad.

1.3 El hombre precolombino en la Provincia de Chimborazo

La Provincia de Chimborazo en la época precolombina fue de dominio en su mayor parte de la aguerrida y bien organizada raza de los Puruháes, la componían las siguientes tribus: Cachas, Calpis, Cajabambas, Chambos, Columbes, Cubijies, Guanando, Guanos, Guamotes, Licanes, Lictos, Liribambaas, Moyocanhas, Ocpotes, Pallatangas, Pangores, Penipes, Pungalaes, Punies, Quimiaes, Tiocajs y los propios Puruhayes o Guaconas.

El reino de los Puruhaes con su capital Liribamba, abarcaba, todo lo que hoy comprende las provincias de Chimborazo, Tungurahua y parte de Cotopaxi.

1.3.1 Períodos de la cultura Puruhá

Nombre de la cultura o nación indígena anteriormente a la conquista de los Incas. Su ubicación geográfica estuvo en el centro del país (provincias de Tungurahua, Chimborazo, Bolívar). Uno de sus centros importantes fue la zona de Guano por su posición geográfica estratégica.

1.3.1.1 Tuncahuan

Durante los mil años del periodo de Integración en la provincia de Chimborazo, se sucedieron varios periodos donde se desarrollo la cultura Tuncahuán, que se extiende desde los años 400 a 750 y constituyen el fundamento de la nación Puruhá.

La Cultura Tuncahuacán tuvo gran influencia en la cultura Puruhá, por su desarrollo, construyó viviendas tipo colmena, desarrolló la cerámica, trabajó con los metales e hizo los primeros objetos de cobre, domesticó a la llama y el cuy, fue agricultor y ejerció el comercio.

Dentro de su arqueología podemos mencionar la cerámica la cual esta decorada positiva y negativamente, se utilizaban como colores el blanco, rojo y negro entre las piezas tenemos: pucos ollas, compoteras, platos de doble mango, anillos de cobre, tupos de cobre (prendedores).

1.3.1.2 Guano o San Sebastian

Uno de los períodos de la cultura Puruhá. De acuerdo con las investigaciones de Jacinto Jijón y Caamaño. Corresponde a un período de un siglo de la cultura Puruhá, entre los años 750 y 850 después de Cristo.

Corresponde al sector de la Matriz.

De esta época data el establecimiento de los primeros Puruháes en la provincia de Chimborazo.

Sus viviendas eran de paredes revestidas de piedra o de canagua con patios revestidas con piedrecitas techos de paja que desaguaba hacia los patios internos el tipo de vivienda era colectiva se dedicaban a la agricultura, (especialmente a la producción de maíz), al pastoreo y a la domesticación de llamas trabajaban con metales y labraban piedras pero no utilizaban armas.

En la arqueología de esta época aparecen los tipos cerámicos peculiares como cantaros antropomorfos, tripodes con soporte a modo de hojas de cabuya, platos con asa, vasos timbales.

1.3.1.3 Élen-pata

Uno de los períodos de la cultura Puruhá, de acuerdo con las investigaciones de Jacinto Jijón y Caamaño. Junto con los sitios de Santus y Chiliachis, corresponde a un largo período de desarrollo de la cultura Puruhá, entre los años 850 – 1350 D.C. Corresponde al sector de los Elenes. Ésta es la época en que la cultura Puruhá llegó a su apogeo. Podemos observar vasos con decoración negativa, cantaros antropomorfos, ollas, frascos, compoteras simples, compoteras dobles.

1.3.1.4 Huavalac

Este periodo corresponde al de integración y abarca un período de un siglo que va entre los años 1350 a 1450 años d.C.

Corresponde a la zona de Chingazo. Período de decadencia de la cultura Puruhá por la pobreza de ornamentación y la de generación de los estilos anteriores.

Ollas platos, platos con mango, compoteras, trípodes con pies, cucharones, idolillo femenino. La ornamentación de sus piezas fue de tres clases: pintada negativamente, grabada y repujada. La técnica de repujado es exclusiva de este período.

1.3.1.5 Incaico

Este periodo comprende un tiempo aproximado de 70 años. Se inició cuando la nación Puruhá ya había consolidado su alianza con la nación quiteña formando un solo reinado bajo el dominio de Duchicela hijo de Condorazo señor de los Puruháes y esposo de la princesa Toa.

Durante este periodo se inició la decadencia, la agricultura de los pueblos aborígenes de la actual provincia de Chimborazo, primero bajo el imperio de los Incas y luego bajo el dominio de los españoles.

1.3.2 Identidad y Lenguaje

Acerca del nombre de la nación Puruhá existen discrepancias, sin embargo se atribuye su nombre a varias parcialidades que existían con este nombre en la región, razón por la que se llama también Puruhuay, por ser el apelativo de la parcialidad llamada Guacona.

Los verdaderos Puruhuayes habitaron las tierras extendidas entre los ríos Guano y Chibunga, no obstante los cronistas españoles los denominaron así, en forma genérica a todas las parcialidades de la provincia de Chimborazo.

El topónimo Puruhuay procede de la palabra: puru que significa cerro, y guay que significa casa grande.

La nación Puruhá de acuerdo a los escritos del Padre Juan de Velasco y sus seguidores tienen su organización, leyes, costumbres, religión, idiomas, es decir su propia cultura.

Su cosmovisión es el rasgo quizás más importante de su identidad, la estrecha relación con la naturaleza y el respeto por los seres que la conforman se ve reflejada en sus ritos y fiestas siempre cargadas de personajes que representan a los animales,

y frutos que se ofrendan a la pacha mama, al sol inti, la luna colla principal divinidad de los Puruháes.

Según sus estudio lingüísticos el idioma de los Puruháes era el Puruhuay, que fue propio de esta nación y anterior a la conquista Inca, existen algunos asentamientos o comunidades que conservan el nombre en lengua Puruway. A partir de esta conquista y también debido a la imposición de los sacerdotes pañoles por la facilidad que comprendía el aprender a hablar un solo idioma para convertirlos al cristianismo, el kichwa se convirtió en su lengua oficial.

El Puruhuay de acuerdo a estudios realizados fue un idioma resultante de la mezcla de varias lenguas, pues cada grupo inmigrante antiguo aplicaba un nombre al río, a la montaña, a la planta.

1.3.3 Costumbres y Creencias

Tenían como dioses tutelares a los volcanes Chimborazo y Tungurahua; adoraban, además, al sol y a la luna.

Cultivaban, en tierras familiares y comunitarias, maíz, papas, fréjoles, quinua, ocas, camotes y achiras, en campos regados con acequias. En las vegas semi cálidas de los ríos que descendían a la Costa o a la Amazonía cultivaban, entre otras cosas, coca, algodón, ají, frutas, y gran cantidad de calabazas. Casas y campos de cultivo los tenían cercados con cabuyas.

Comerciaban la pita o fibra de cabuya, la cual era el principal producto de exportación que disponían. Para cocinar usaban leña de los montes vecinos, pero debido a la ausencia de árboles en ciertas zonas, en muchos pueblos tenían que quemar raíces de cabuya y chilcas. No obstante, los de la comunidad de Ilapo tenían buena madera con la que comerciaban.

Las viviendas, rectangulares, tenían un corredor en el frente. Las paredes eran generalmente de piedra (en Guano, de lajas superpuestas) y, ocasionalmente, de tapial; siempre con el techo de paja.

Los varones vestían *quenlanes*, camisetas sin mangas elaboradas en algodón o en fibra de cabuya, que les llegaban a media pierna; y también mantas de lana o algodón. Esta última se usaba, principalmente, para fabricar sogas y alpargatas u *osotas*. Las mujeres vestían anacos y *Mellas* de lana. Los caciques y la gente más pudiente usaba ropa bordada. Llevaban el cabello muy largo y trenzado, sostenido a la altura de la frente con una cinta de cabuya; posiblemente, como los indios cañaris de Chunchi, llevaban el pelo cortado por los lados "a raíz de las orejas".

La población común, o *llactayos* de las diferentes comunidades sujetas a un curaca, entregaba regularmente a éste un *camarico* de leña y paja, construía o reparaba su vivienda, cultivaba sus campos. Éstos señores principales se sentaban en asientos de poder, llamados *tiana* y al morir los amortajaban en ellos. Por su parte, chimbos y tomavelas hablaban la lengua puruhá y tenían costumbres similares a los habitantes de la actual provincia de Chimborazo. Como los puruháes, "traen su ligadura en la cabeza"; tanto los hombres como las mujeres llevaban el cabello muy largo y se lo trenzaban "bien menudamente", recortándoselo a los lados por encima de las orejas. Usaban, igualmente, camiseta sin mangas. Los hombres eran los que hilaban, colocados en cuclillas.

CAPÍTULO II

HERRAMIENTAS CONCEPTUALES PERTINENTES AL ÁREA DE DISEÑO

2.1 Diseño Andino

Adaptación del texto del libro Texto de Diseño Tridimensional (Idrobo,X, 2007)

El diseño andino debe ser abordado desde la semiótica del diseño analizando los procesos que intervienen en la construcción del diseño.

2.1.1 Semiótica del Diseño Andino

En palabras de Zadir Milla “Es el estudio comparativo del origen, formación e interpretación de los símbolos y los lenguajes, estableciendo las leyes de su sintaxis y su semántica”

Para el aspecto conceptual del diseño andino se tratan tres aspectos fundamentales:

2.1.1.1 El Lenguaje

Todo lenguaje conformado por un universo de signos y símbolos son estructurados a partir de una sintaxis organizada.

Lenguaje Visual. Abarca los aspectos morfológicos y sintácticos del universo gráfico de la imagen.

Lenguaje Plástico. Tiene una concepción estética de la forma, define el estilo figurativo o abstracto.

Lenguaje Simbólico. Es la relación entre signo, discurso y contenido que determina su carácter representativo, interpretativo o creativo.

2.1.1.2 La Composición

La composición es el ordenamiento del espacio en el cual se conjugan los aspectos visuales, plásticos y simbólicos.

Las estructuras iconológicas geométricas son el principio de organización de los elementos en el plano básico y se les puede clasificar en tres:

Estructura de Orden. Distribución de correspondencia simétrica dentro de la composición del espacio.

Estructura Proporcional. Define las relaciones de las medidas del trazado armónico que es el soporte para las simetrías estáticas o dinámicas dentro de la composición modular.

Estructura Formal. Son la serie de signos geométricos que participan dentro de la temática iconográfica del diseño, expresando compositivamente su carácter semántico.

2.1.1.3 Simbolismo

Dentro de la iconografía precolombina básicamente encontramos tres géneros de imágenes los cuales conforman la representación de la concepción del mundo el cual tiene tres niveles:

Cosmovisión. Observa el entorno natural (hombre, animal y plantas) y fue motivo permanente de estilización

Cosmogonía . Interpreta las concepciones mágico-religiosas.

Cosmología. Expresa los conceptos de orden, número y ritmo de manera individual y de toda la composición.

Las tres anteriores constituyen los planos en los cuales se genera el naturalismo, el simbolismo y al abstracción geométrica como una respuesta estética de la forma al contenido. Dentro del arte precolombino encontramos signos o estructuras compositivas que obedecen a una forma de ritualización iconológica de la imagen del mundo con sus principios cosmológicos que evocan la ley del orden universal. Las concepciones del orden se vieron expresadas como signos evidentes o como una forma oculta dentro de la sintaxis del diseño, formando cuatro tipos de códigos:

2.1.2 Iconología Geométrica

Los conceptos espaciales de la Cosmología Andina tienen su manifiesto en una serie de signos geométricos que constituyen éste código iconológico. Pueden ser ordenados dentro de dos géneros; Los que expresan las cualidades del espacio con estructuras de orden y proporción : unidad, dualidad y tripartición. Los que representan formas

tales como: el cuadrado, la diagonal, el rombo, el triangulo, el escalonado, las cruces y las espirales. Los signos de la iconología geométrica resultan de una ley de formación simple o compleja con la superposición de estructuras, pero pueden ser tres las estructuras básicas: El Cuadrado, la diagonal y la espiral.

El diseñador andino en su búsqueda por ordenar el espacio del plano logra proporciones armónicas y relaciones simbólicas entre las partes además de equilibrio y movimiento. La proporcionalidad dentro de un espacio es determinada mediante el proceso de la formativo de la forma partiendo de un cuadrado, rectángulo o círculo. Mediante la equipartición de un cuadrado un rectángulo o un círculo se define la modulación estática del espacio formando una cuadrícula. Los trazos armónicos andinos parten de dos leyes básicas: Bipartición y Tripartición.

La Bipartición armónica se genera por la alterancia de rombos y cuadrados la cual forma la malla base de construcción.

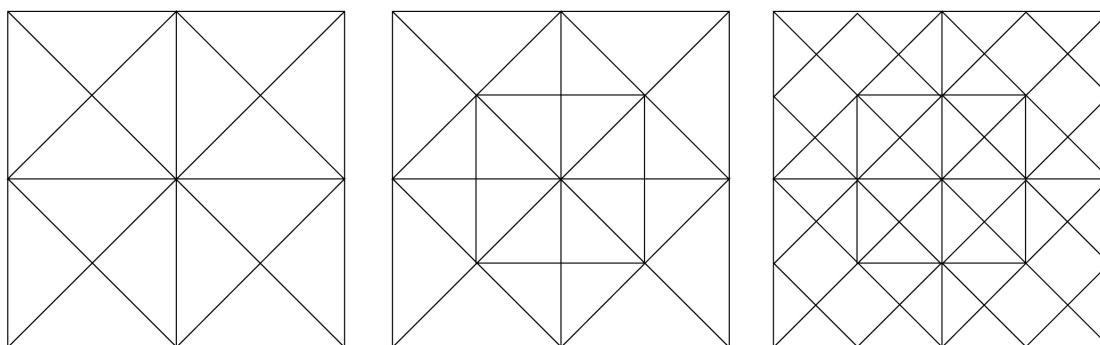


Figura III-1: Bipartición Armónica

La Tripartición armónica es el resultado del juego de las diagonales del cuadrado y con las diagonales del rectángulo medio.

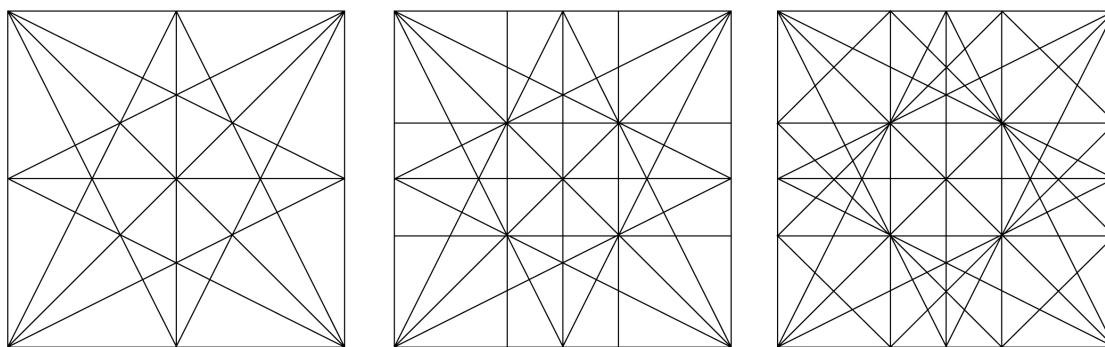


Figura III-2: Tripartición Armónica

Dentro de la modulación dinámica las progresiones internas o externas de las diagonales del cuadrado devienen una serie de cuadrados armónicos (raíz cuadrada de 2, dos,, dos por raíz cuadrada de dos,etc.) De la proyección de la diagonal del cuadrado resulta el rectángulo andino.

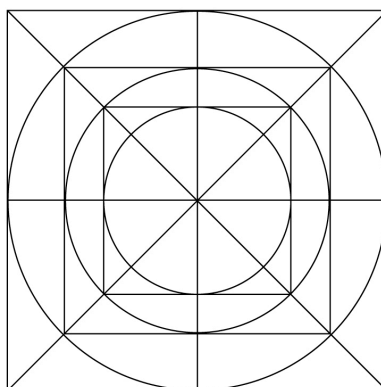


Figura III-3: Cuadrados Armónicos

Repitiendo estas proyecciones sucesivamente se obtienen la serie de rectángulos: raíz cuadrada de dos, raíz cuadrada de tres, dos, raíz cuadrada de cinco.

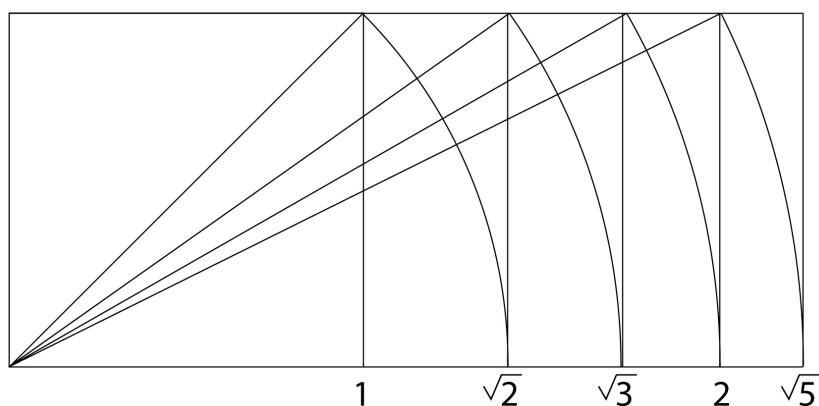


Figura III-4: Serie de Rectangulos

2.1.3. Leyes de formación del diseño

Son los factores que participan en el proceso creativo de un motivo, definiendo sus patrones estilísticos y compositivos que dan sentido a las formas artísticas. Las determinan tres factores estéticos

2.1.3.1 Factor Simbólico

La sustenta una lógica de ordenamiento de los procesos compositivos a partir del principio de la dualidad.

Es la expresión en el diseño de manera simbólica el conocimiento que tenían del universo, revelándose sistemas de escala, dimensión, sistema dentro de sistema, unidades dentro de unidades formando armonía entre le todo y las partes.

2.1.3.2 Factor Funcional

La geometría proporcional que sustenta las técnicas de construcción gráfica del diseño, dio lugar a su manejo en función de las técnicas de materiales susceptibles de su aplicación a partir de trazos análogos. Principalmente aplicado al diseño textil;

creando un sistema de conteo de puntos a partir de una red de construcción definida. Se sustenta conceptualmente el diseño de simetrías modulares.

2.1.3.3 Factor Estilístico

La personalidad creadora da un carácter estilístico propio que lo distingue y lo sitúa como parte de un contexto y un proceso histórico.

Los diversos estilos regionales en el arte precolombino induce a suponer la existencias de escuelas. Se las puede diferenciar por el tipo de lenguaje visual, sus características morfológicas y por las formas de síntesis figurativa.

2.2 Categorías Compositivas

Las categorías compositivas de diseño son la forma de organizar y conocer un objeto estético, proporcionando unidad dentro de la composición.

2.2.1 Color

El color es un atributo que percibimos de los objetos cuando hay luz, se puede definir como, una sensación que se produce en respuesta a la estimulación del ojo y de sus mecanismos nerviosos, por la energía luminosa de ciertas longitudes de onda y presenta los siguientes atributos:

2.2.1.1 Matiz o Tinte

Es el matiz del color, es decir el color en sí mismo, supone su cualidad cromática, es

simplemente un sinónimo de color. Según su tonalidad se puede decir que un color es rojo, amarillo, verde, etc. Se puede controlar con la combinación de 2 semicromos por ejemplo uniendo azul con amarillo obteniendo el verde, pero dependiendo del tipo de azul o amarillo obtendremos distintos tipos de verdes.



Figura III-5: Matiz o tinte

2.2.1.2 Valor o Claridad

Tiene que ver con la intensidad o el nivel de energía. Es la luminosidad de un color (la capacidad de reflejar el blanco), es decir, el brillo. Alude a la claridad u oscuridad de un tono. Es una condición variable, que puede alterar fundamentalmente la apariencia de un color. La luminosidad puede variar añadiendo negro o blanco a un tono.



Figura III-6: Valor o claridad

2.2.1.3 Intensidad o Saturación

Está relacionada con la pureza cromática o falta de disolución con el blanco. Constituye la pureza del color respecto al gris, y depende de la cantidad de blanco presente. Cuanto más saturado está un color, más puro es y menos mezcla de gris posee.



Figura III-7: Intensidad o saturación

2.2.2 Proporción

La proporción es la relación entre las partes entre sí y éstas con una unidad mayor. Todas las culturas han desarrollado un sistema proporcional aplicado a la elaboración de artefactos culturales como: cerámica, textiles, arquitectura, escultura y el diseño gráfico no escapa a ésta aplicación.

La proporción influye en el modo en el que percibimos las cosas. Las formas angulares, alargadas y las formas oblongas (dominantes en el período barroco) amplían el campo de visión, con lo que dan la impresión de captar más una escena particular, creando una estética dominante. Las formas angulares cortas dan la impresión de ser más tímidas y humildes.

Con las formas redondeadas, la proporción y la simetría suelen combinarse, puesto que las formas perfectamente circulares también son simétricas. Por lo que las formas circulares parecen ser menos potentes que las formas oblongas, pero crean impresiones de armonía que resuenan con suavidad y perfección.

Evidentemente el tamaño de un elemento en relación con el resto de los elementos que coloquemos en el espacio gráfico también tendrá diferentes significados. Las formas grandes, altas o anchas, suelen ser percibidas como potentes o fuertes, mientras que las formas pequeñas, cortas o finas, nos parecen delicadas y débiles.

Los diferentes tipos de proporciones ya fue explicado dentro de la parte Trazo Armónico

2.2.2.1 Composición Modular

La aplicación consiste de un sistema proporcional cualquiera que este sea, nos conduce al establecimiento de un módulo a partir del cual se generará una trama modular en donde existirá una relación de forma, color, secuencias rítmicas y simetrías.

El módulo es la unidad espacial o el elemento seminumerico que se repite o transforma en el proceso del diseño

Factores Espaciales del Módulo

- a) Factor Funcional. Determinado por la estructura bidimensional del objeto sobre el que se desarrolla el diseño.
- b) Factor distributivo. Es la ubicación de los módulos en: bandas y línea recta, redes cruzadas y diagonales, concéntricas y excéntricas.
- c) Factor posicional. Hace referencia a la construcción de módulo en forma: repetida, reflejada o invertida.

2.2.3 Dirección

La dirección de una forma depende de cómo está relacionada con el observador, con el marco que la contiene o con otras formas cercanas. Existen direcciones principales: arriba, abajo, derecha e izquierda. Dentro del plano básico la dirección de mayor pregnancia es la vertical frente a la horizontal dado que las direcciones principales están en ángulo recto entre sí.

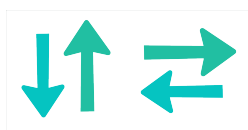


Figura III-8: Dirección

2.2.4 Ritmo

Es la periodicidad con la que se repite una secuencia primera, a la que llamaremos módulo rítmico, que se desarrolla dentro de los límites y características de un canon. La repetición ordenada o la alternancia regular de igualdades o semejanzas ópticas dictan el ritmo de la organización plástica.

2.2.4.1 Ritmos Cuantitativos

Existen ritmos lineales, formales y cromáticos.

Los ritmos lineales, aceptan todas las combinaciones entre rectas y curvas.



Figura III-9: Ritmos lineales

Los ritmos formales, buscan las semejanzas entre las formas, se establece el módulo rítmico a través del juego formal, considerando los tres factores del módulo, el funcional, distributivo y el posicional



Figura III-10: Ritmos formales

Los ritmos cromáticos, recurren al grado de saturación y la facultad de distinguir entre fríos y cálidos.



Figura III-11: Ritmos cromáticos

2.2.4.2 Ritmos Cualitativos

Existen 2 elementos opuestos: la unidad que es la relación de las partes con el todo y la variedad que es la cualidad que contribuye a dar animación y libertad a las partes, aquí podemos encontrar los siguientes: opuestos, continuos y discontinuos.

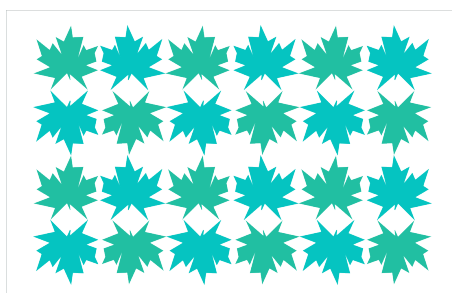


Figura III-12: Ritmo opuesto



Figura III-13: Ritmo continuo



Figura III-14: Ritmo discontinuo

2.2.5 Equilibrio

Podemos definir el concepto de equilibrio como la apreciación subjetiva de los elementos de una composición, y depende de la compensación de fuerzas que actúan en un plano del estado de distribución de las partes por el cual el todo ha llegado a una situación de reposo.

La existencia de equilibrio en una composición, no quiere decir que todas las líneas (texto, titulares...) o formas (fotografías, ilustraciones...) sean iguales en tamaño, color u otra dimensión.

Podemos clasificar el equilibrio de la siguiente forma:

2.2.5.1 Equilibrio Axial

Tenemos la existencia de un eje vertical y horizontal, si ponemos formas iguales a los lados del eje la composición estará en equilibrio, puede ser asimétrico en la forma pero simétrico en el color. Por ejemplo el rojo es mas pesado que el verde, la forma geométrica tiene más peso que la forma irregular.

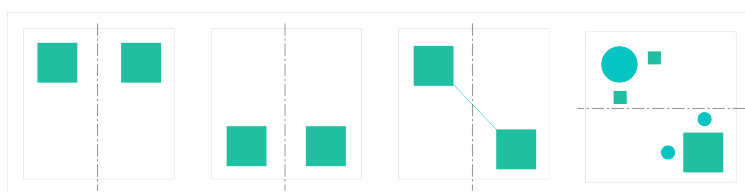


Figura III-15: Equilibrio Axial

2.2.5.2 Equilibrio Radial

Es el control de las atracciones expuestas a la rotación de formas con respecto a un punto central.

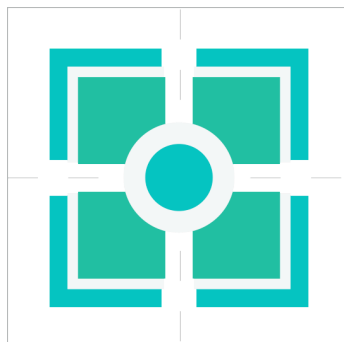


Figura III-16: Equilibrio Radial

2.2.5.2 Equilibrio Oculto

No responde a ejes.

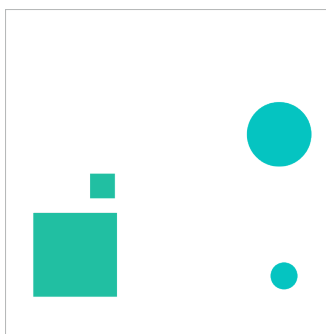


Figura III-17: Equilibrio oculto

2.2.6 Simetría

Es la disposición de las distintas partes de un todo de forma ordenada y con mutua correspondencia, que genera una forma proporcionada y equilibrada. Una figura se llama simétrica si existe una recta tal que tomada como eje de simetría transforma a la figura en ella misma. La simetría otorga un alto valor estético a las formas.

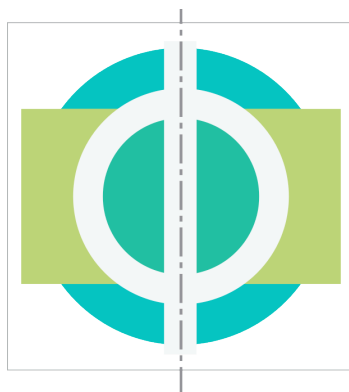


Figura III-18: Simetría

La simetría en cierta manera, da sensación de orden y alivia la tensión; la asimetría hace lo contrario, crea agitación y tensión, pero puede conseguir que una imagen no sea monótona.

2.2.7 Textura

Es una de las categorías que puede otorgar profundidad al espacio. Se fundamenta en unas realidades fisiológicas, como es la capacidad de nuestro órgano visual para captar los pequeños detalles según las distancias y, en consecuencia, su reducción.

La textura , permite crear una adaptación personalizada de la realidad añadiendo dimensión y riqueza al diseño.

Dentro el diseño gráfico la presencia de la textura, en el diseño de ciertos objetos gráficos, produce pregnancia, apetencia o rechazo de un determinado producto. Esto obedece al reconocimiento de la textura por asociación. Esta categoría resulta también importante para descifrar la ubicación de los diferentes elementos, ya sea que estén sobre una superficie o entro de un espacio. Estableciendo una jerarquía de los elementos de acuerdo al mayor o menor detalle que estos presenten.

Esta refiere a las cercanías en la superficie de una forma. Puede ser lisa o áspera, suave o dura, y puede atraer al sentido del tacto como el de la vista.

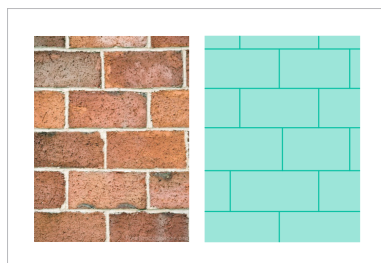


Figura III-19: Textura

2.2.8 Tamaño

Es una magnitud de la forma y se origina en la naturaleza. Los atributos son: largo, ancho, profundidad. Los distintos tipos de tamaño se establecen por comparación, puede hablarse de macrotamaño, microtamaño, tamaño científico y empírico. Sin embargo podríamos fundamentalmente distinguir dos tipos de tamaño el real y el aparente. El primero tal cual como aparece en nuestro entorno y el segundo deformado y relativizado por nuestra percepción, para determinarlo necesitamos de referentes asociativos.

Es la magnitud de la forma, puede ser real o aparente, mayor o menor dimensión de una cosa. La interpretación del tamaño, más que de las demás dimensiones de la forma, varía sorprendentemente según las culturas los países. En occidente, la pequeñez se percibe como falta de talla humana, sin embargo en el oriente, lo grande se suele percibir como raro y aparatoso.

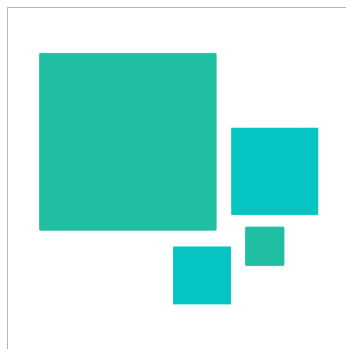


Figura III-20: Tamaño

2.2.9 Movimiento

Se lo considera como la esencia de la vida y tiene como características fundamentales el tiempo y el cambio. Existen movimientos continuos en una dirección dada, lineales, giratorios, periódicos como el balanceo de un péndulo.

Los atributos del movimiento son:

Dirección: Puede haber una dirección continua o implicar cambio de dirección, el cambio puede ser regular o de oposición.

Velocidad: Puede ser el movimiento rápido, lento o intermedio en relación al tiempo.

La velocidad puede ser constante o puede cambiar en progresión regular.

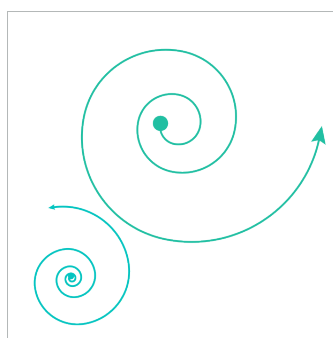


Figura III-21: Movimiento

2.2.10 Escala

Es la relación entre longitud de un objeto y su homónimo en una representación del mismo. Definimos el concepto de escala, cuando todos los elementos tienen la capacidad de modificarse y definirse unos a otros.

La escala normalmente se usa en el diseño para poder representar una medida proporcional al del tamaño real. Este concepto, hace referencia, que para realizar al plano, se ha aplicado un factor de reducción determinado, para poder dibujar o plasmar en un lugar más pequeño, pero sin que se pierda sus proporciones.

2.3 Leyes Compositivas

Por medio de las leyes compositivas logramos variedad en una composición

2.3.1 Fondo y Forma

Afirma que cualquier campo perceptual puede dividirse en figura contra un fondo. La figura se distingue del fondo por características como: tamaño, forma, color, posición, etc. En estos casos la figura aparece bien delimitada, destacándose sobre un fondo, percibido el fondo como informe e indefinido. Con este tipo de agrupaciones la figura tiene el valor de objeto, mientras que el fondo tiene valor de soporte o espacio más o menos indefinido, sobre el que descansa la figura.

La forma la percibimos por contraste en el campo visual, el contraste se da por matiz, intensidad o valor.

- ❖ Cuando dos campos tienen la misma línea límite común, es la figura la que adquiere forma, y no el fondo.

- ❖ El fondo parece que continúa detrás de la figura.
- ❖ La figura se presenta como un objeto definido, sólido y estructurado.
- ❖ Se percibe la figura como más cercana al espectador.
- ❖ La figura impresiona más y se recuerda mejor que el fondo, que queda indefinido.
- ❖ El límite o línea que separa figura y fondo, pertenece siempre a la primera.
- ❖ La distancia de la figura puede ser fijada con más precisión que la distancia al fondo que queda por detrás a distancia indeterminada.

Podemos encontrar algunas relaciones de fondo y forma como:

a) El fondo es siempre más grande que la figura que la contiene y por lo común es más simple.

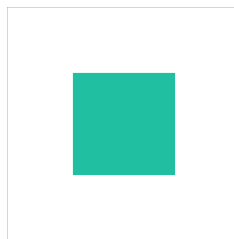


Figura III-22: Fondo y forma (a)

b) La figura se percibe habitualmente en la parte superior delante del fondo



Figura III-23: Fondo y forma (b)

c) Existen formas muy recíprocas o reversibles es donde es difícil diferenciar el fondo de la forma, hay momentos o dependiendo de la ubicación del receptor donde el fondo nos podría parecer forma o viceversa.



Figura III-24: Fondo y forma (c)

d) El fondo puede percibirse como superficie o plano. O el fondo puede percibirse como espacio o perspectiva.

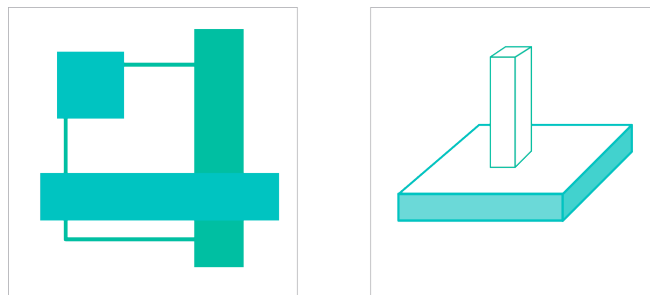


Figura III-25: Fondo y forma (d)

e) La forma la percibimos por contrastes en el campo visual, el contraste se da por matiz, intensidad o saturación, valor o claridad. A nivel de contraste podemos diferenciar el fondo de la forma.

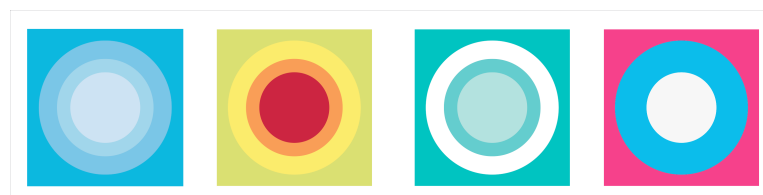


Figura III-26: Fondo y forma (e)

2.3.2 Adyacencia

Se llama de adyacencia a las líneas contiguas y cercanas próximas entre sí para formar una gestalt, la cercanía de los distintos elementos nos hace tender a agruparlos, aquí la tensión espacial es un término muy importante encontrando:

a) Figuras que se tocan

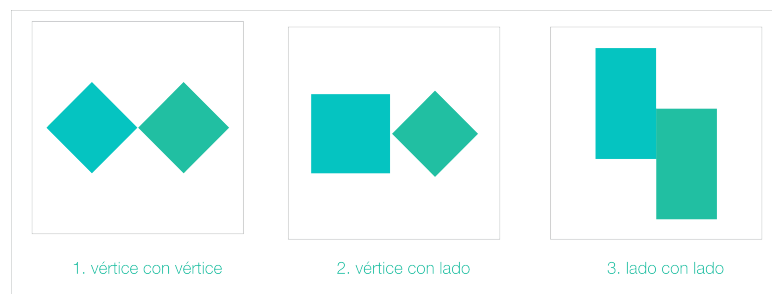


Figura III-27: Figuras que se tocan

b) Figuras que se superponen

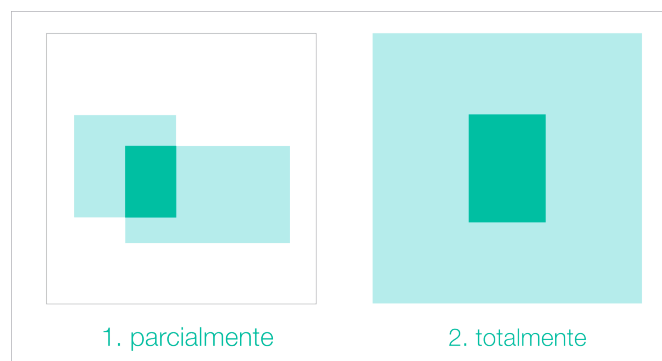


Figura III-28: Figuras que se superponen

c) Figuras que se interconectan

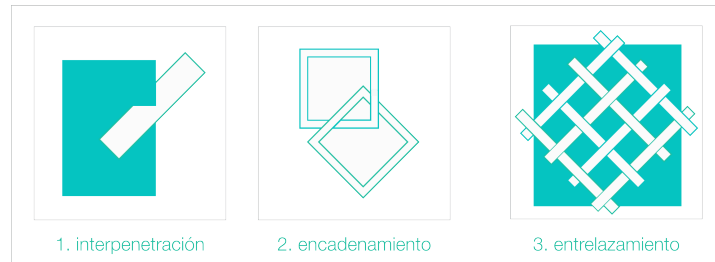


Figura III-29: Figuras que se interconectan

d) Profundidad de superposición.

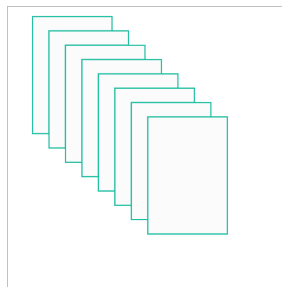


Figura III-30: Profundidad de superposición

2.3.3 Semejanza

La proximidad es cuantitativa, la semejanza es cualitativa. Elementos similares tienden a unirse para formar grupos, cuando los elementos son parecidos o iguales también tendemos a agruparlos.

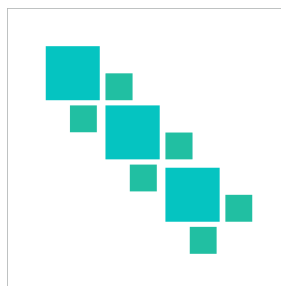


Figura III-31: Ley de la Semejanza

Aspectos a tomar en cuenta dentro los elementos que tienen semejanza:

a) Factores Formales

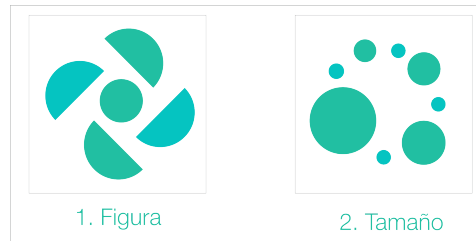


Figura III-32: Factores formales

b) Factores de Posición

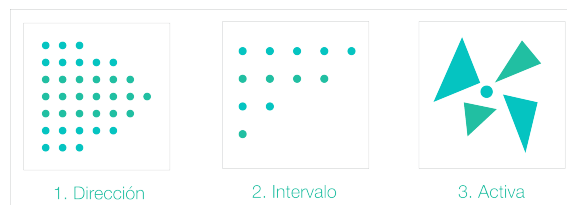


Figura III-33: Factores de posición

c) Factores tonales



Figura III-34: Factores tonales

2.3.4 Cierre

Visualmente tiende a cerrar las formas formando un conjunto. Para que esto exista se debe tomar en cuenta: el desarrollo de las tensiones, el manejo de énfasis de la línea y el manejo de la dirección.

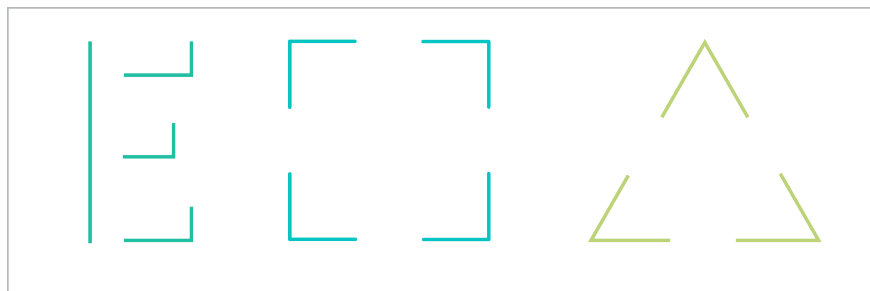


Figura III-35: Ley del cierre

2.3.5 Buena Curva

Esta ley fue introducida en diseño a través del principio de la “Gestalt” que significa sentir totalo simpatía.

Desde el punto de vista estético, las curvas continuas libres tienen la ventaja por sobre aquellas gobernadas analíticamente, dan una opción libre para su continuación en cualquier punto. Sin negar que muchas formas analíticas son apreciadas como extremadamente bellas por todo el mundo. Por ejemplo los contornos del cuerpo humano, son curvas libres que difícilmente se las pueden atrapar bajo resolución analítica.

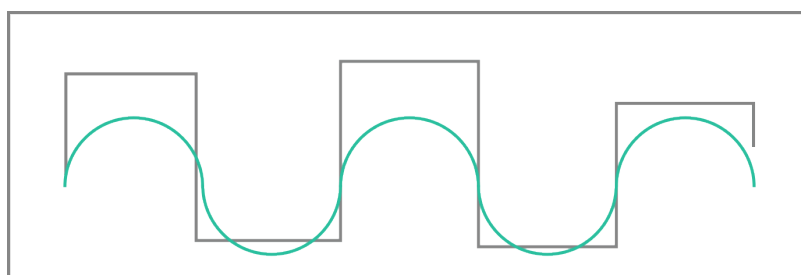


Figura III-36: Ley de la buena curva

2.3.6 Experiencia

En la ley del cierre encontramos símbolos que se reconocen por la experiencia, en la

actualidad encontramos muchos, tenemos tres variantes:

a) Asociación. Nos sirve para asociar los símbolos que no son bien reconocidos pero que se las puede identificar por nuestro conocimiento o experiencia.

b) Representación. Es el presentar figuras que mediante la experiencia sean reconocidas.

c) Simbolismo. Los símbolos más típicos y universales como las señales de tránsito, la cruz, también colores como el negro, el blanco y existen también símbolos transnacionales como la manzana de apple.



Figura III-37: Ley de la experiencia (símbolo de reciclaje)

2.3.7 Movimiento común

Es una manifestación, aplicable a los objetos con movimiento real o aparente, en el ejemplo la línea tiene un movimiento aparente hacia la derecha y hacia arriba.

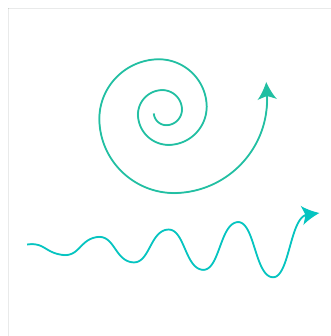


Figura III-38: Ley del movimiento común

2.4 Diseño Editorial

El diseño editorial es la rama del diseño gráfico que se especializa en la maquetación y composición de distintas publicaciones tales como libros, revistas o periódicos.

Incluye la realización de la gráfica interior y exterior de los textos, siempre teniendo en cuenta un eje estético ligado al concepto que define a cada publicación y teniendo en cuenta las condiciones de impresión y de recepción.

Los profesionales dedicados al diseño editorial buscan por sobre todas las cosas lograr una unidad armónica entre el texto, la imagen y diagramación.

2.4.1 Importancia del Diseño Editorial

Dado que el mundo actual presenta una cantidad enorme de estímulos visuales, el diseño editorial es fundamental para que el lector potencial de una publicación se convierta en un comprador real.

Hay que prestar especial atención sobre todo al diseño exterior de la publicación, así se trate de un libro, una revista o un periódico, ya que la tapa, contratapa, solapas, faja, sobrecubierta, lomo y título son determinantes para que una persona se decida o no por una publicación. Si bien el contenido es fundamental, el éxito en el mercado editorial depende en gran medida del diseño externo de una publicación, ya que éste puede hacerla sobresalir por sobre otros textos.

Está comprobado que las personas deciden la compra de un libro u otra publicación gracias a lo que leen en el paratexto (tapa, contratapa y solapas), especialmente cuando no conocen al autor ni el título de una obra.

El diseño exterior es la llave de acceso al contenido, por ello es de gran importancia obtener una gráfica que responda al mensaje que se transmite en el texto. Si esto no

es así se corre el riesgo de malograr la ardua tarea que supone escribir un libro, o llevar a cabo una revista o periódico.

Del mismo modo, un diseño de tapa y contratapa no acorde al texto puede generar confusión en los lectores.

Es necesario que este diseño también esté pensado en función de un sector claramente delimitado de público al que se dirige la publicación, para llamar su atención teniendo en cuenta sus características sociales, culturales, etarias y genéricas.

Por supuesto, el diseño del interior también reviste gran importancia, ya que de la elección del formato, tipografía y organización de las imágenes depende la lectura del texto. Un buen diseño editorial consiste en lograr la coherencia gráfica y comunicativa entre el interior, el exterior y el contenido de una publicación. En este sentido, la función del diseñador especializado es fundamental, ya que es la persona con todos los conocimientos necesarios para la realización gráfica exitosa de una publicación.

2.4.2 Secciones de un libro

El diseño editorial implica tener en cuenta las partes convencionales de una publicación, pero con un criterio flexible, es decir, añadiendo o eliminando partes, u ordenándolas de manera diferente, siempre de acuerdo con el grado de innovación o tradicionalismo de la edición.

2.4.2.1 Exterior

Tapa (cubierta) : es cada una de las dos cubiertas de un libro encuadernado. Puede ser de distintos materiales. El diseño de ambas cubiertas debe estar en concordancia con el mensaje del libro. La cubierta frontal incluye normalmente el título de la obra, el

nombre del autor, el logo de la editorial y la colección, así como también fotografías o ilustraciones.

Sobrecubierta: es una cubierta delgada que se coloca sobre la tapa, utilizada para decorar y/o para proteger la edición. Muchas veces tiene el mismo diseño de la tapa, y en otras ocasiones el diseño puede variar.

Solapas: son las partes laterales de la sobrecubierta o de la tapa (si es blanda) que se doblan hacia el interior. En ellas se incluyen datos sobre la obra, biografía del autor, colecciones y títulos de la editorial.

Contratapa: no tiene un uso determinado, en algunos casos allí se incluye una síntesis del texto principal o la biografía del autor. Mantiene la línea gráfica de la tapa.

Lomo: es la parte en la que se unen las hojas formando el canto del libro. En él se coloca el título de la obra, el nombre del autor y la editorial.

Faja: es una tira de papel que se coloca alrededor del libro. Cumple una función informativa y promocional, indica por ejemplo, la cantidad de ejemplares vendidos, el número de edición del libro, comentarios de la crítica.

Título: su función es esencial, dado que debe atrapar la atención de los lectores de inmediato y a partir de aquí funcionar como introducción al resto del contenido. Se recomienda para los títulos frases cortas, si bien no hay leyes estrictas acerca de esto. Las tipografías serif favorecen la legibilidad, y por ende también son recomendables. Lo fundamental es que el título llame la atención y transmita un mensaje rápidamente.

2.4.2.2 Interior

Páginas de guarda: son las páginas que aparecen al abrir la tapa de un libro (tapa dura), en las cuales generalmente se imprime un motivo con función decorativa.

Portada: es la página impar ubicada al principio del libro, que generalmente contiene los mismos datos de la tapa (título, nombre del autor y editorial).

Contraportada: es la parte posterior del libro. En algunos casos contiene otras obras del autor, comentarios sobre el texto u otra información, pero otras veces no lleva ningún contenido.

Créditos o página de derecho: es la página que presenta los datos de la edición (año y número), nombres de los que participaron en la realización del libro (diseñador, fotógrafo, ilustrador, traductor, corrector, etc.), Copyright (derechos reservados al autor y editor) e ISBN (International Standard Book Numbers y en español número internacional estándar del libro, correspondiente al código numérico del país de edición, editorial y temática del libro).

Índice: es un listado en el que se muestran los títulos de los capítulos y las páginas correspondientes, permitiendo localizar fácil y rápidamente los contenidos de un libro. También existen índices de los temas organizados alfabéticamente y con el número de página en el que se mencionan. El índice puede colocarse al principio o al final del texto principal.

Texto principal: incluye el cuerpo del libro y también la presentación, el prólogo, la introducción, los capítulos o partes, los anexos, la bibliografía, y en los casos en que haya imágenes, las ilustraciones, láminas y/o fotografías que contenga el libro. El texto variará de longitud según la tipografía, el cuerpo, el interlineado y la caja tipográfica.

Cabecal o encabezamiento: es la indicación del título de la obra, el nombre del autor y el título del capítulo o fragmento en la parte superior de cada página del texto principal.

Pie de página: es la ubicación habitual del folio o numeración de página y de las notas y citas del texto principal.

Folio o numeración de página: es el número de cada página indicado generalmente al pie de página. El punto de partida para la numeración es la portada. No se folian aquellas páginas fuera del texto principal ni las blancas.

Colofón o pie de imprenta: es el conjunto de datos que da cuenta de las personas que participaron de la edición (imprentas, fotocomistas, componedores de textos), el papel empleado, la tipografía elegida y la fecha y lugar en que se terminó de imprimir. Se ubica en el final del libro (en página par o impar).

Estas son todas las partes que forman la estructura modelo de un libro.

Sin embargo, no siempre los libros siguen este esquema.

Esto depende del presupuesto destinado a la edición y de la imagen que se busca dar. Una edición en la que se incluyan todos estos componentes producirá la sensación de gran calidad.

En el momento de desarrollar el diseño editorial de una publicación es imprescindible tener en cuenta la estructura interna y externa típica y adecuar el diseño a las necesidades específicas que cada edición requiere.

2.4.3 Criterio Tipográfico

Es necesario no perder de vista que ante todo una publicación debe ser legible, ya que sólo de esta manera se podrá transmitir el mensaje correctamente. Para lograr una lectura placentera no sólo es importante la organización general del texto y la imagen, sino que la elección tipográfica también es decisiva. Una mala decisión en cuanto a la tipografía -su tamaño, interletraje, interlineado y color- puede producir textos ilegibles. Por el contrario, la decisión correcta dará por resultado un texto de fácil lectura para los receptores. Hay que tener en cuenta:

2.4.3.2 Tipografía

La tipografía es el vehículo del contenido. Además, es parte de la información visual del diseño general y debe ser acorde al tema y al tipo de publicación. No es recomendable elegir muchas tipografías, ya que esto suele producir desorden y dificultar la lectura. Hay que seleccionar una o dos teniendo en cuenta el mayor grado de legibilidad tipográfica, y trabajar con sus variantes (cuerpo, color, inclinación, etc.). La elección también variará según la extensión del texto. Si se trata de un texto largo, los caracteres deberán ser abiertos, proporcionados y regulares. En caso de querer emplear una tipografía decorativa, ésta deberá usarse en poca cantidad de texto – como títulos por ejemplo-, ya que posee menos legibilidad; también habrá que considerar que sea coherente con el estilo de la publicación.

2.4.3.3 Color

El mayor nivel de legibilidad se logra si hay un contraste máximo entre tipografía y fondo negro sobre blanco o viceversa. Se pueden buscar variaciones de color, siempre que se tenga en cuenta este principio de contraste.

2.4.3.4 Cuerpo

La elección del cuerpo tipográfico depende de varios factores, tales como el interlineado, el ancho de las columnas y la cantidad de texto. En cuanto a esto último, si se trata de un bloque de texto, el tamaño tipográfico debe oscilar entre 8 y 11-12 puntos, de acuerdo con el tipo de letra seleccionado y el público al que se dirige la publicación.

2.4.3.5 Interlineado

El espacio existente entre las líneas se debe determinar según el cuerpo tipográfico elegido. El interlineado tiene que facilitar el pasaje de una línea a otra, y para eso el criterio convencional es que sea un veinte por ciento mayor que el cuerpo utilizado (por ejemplo: 10/12, es decir, cuerpo 10, interlineado 12). Las líneas demasiado juntas dificultan la lectura porque al leer se mezclan, y las líneas demasiado separadas también lo hacen, ya que se dificulta la unión entre ellas. Por otra parte, la medida del interlineado depende también de la anchura de las columnas, ya que, cuanto más anchas sean, más interlineado se necesitará para mantener la legibilidad.

2.4.3.6 Interletrado

La medida de interletrado -el espacio entre las letras- determinará la densidad visual del texto. Los distintos interletrados permiten, por una parte, adaptar el texto a las formas elegidas. Por otra, permiten generar una textura diferente. Así, si se aumenta el interletrado se puede obtener un texto más ligero y elegante. Si se reduce -manteniendo la legibilidad- se puede crear un texto con mayor continuidad.

2.4.4 Imagen

Otro de los elementos básicos en el diseño editorial es la imagen, cuya elección deberá realizarse teniendo en cuenta estos aspectos:

2.4.4.1 Funciones

La inclusión de imágenes es fundamental, ya que es un modo de reforzar, explicar y ampliar mediante el lenguaje visual el contenido del libro, revista o periódico para el que se está diseñando. La elección de las imágenes es, entonces, significativa, y es importante que las seleccionadas sean coherentes con el texto. La coherencia es clave para evitar dar información extra innecesaria que pueda confundir a los lectores. La selección de imágenes depende también de los destinatarios de la publicación.

Los elementos visuales son sumamente importantes porque atrapan la atención de los receptores y también porque funcionan como formas de descanso en la lectura, facilitando así la legibilidad.

2.4.4.2 Disposición

La imagen puede ubicarse en distintas partes y con diferente relación al texto, generando de esta manera puntos de atracción diversos. Puede tener sus lados pegados al corte, puede tener forma de viñeta, estar centrada, ocupar toda la página, etc. El diseñador decidirá de qué modo disponer las imágenes según el significado que se busque crear.

2.4.4.3 Fotografías e ilustraciones

Entre las imágenes se incluyen fotografías e ilustraciones, utilizadas tanto en libros como en revistas y periódicos. Existen algunas diferencias entre ambas. Las fotografías se incluyen al diseño para aportar realismo, ya que representan escenas de la realidad. Esto puede verse en las revistas y periódicos, en los cuales las fotos explican visualmente una noticia. Del mismo modo, en los libros de historia las imágenes tienen valor de documentos y testimonios. También cumplen una función explicativa en textos de divulgación científica. Por otro lado, las fotografías pueden

tener en muchos casos un gran valor artístico que realza el prestigio de la publicación en la que aparecen.

En las revistas y diarios las fotos se utilizan también en los anuncios publicitarios para resaltar los productos y hacerlos más llamativos. La pregnancia de un anuncio dependerá en gran medida de la calidad fotográfica, tanto conceptual como visual. Es preciso considerar que hay una importante diferencia en la resolución fotográfica entre los diarios y las revistas, dado que la calidad del papel y de la impresión son distintas - el nivel gráfico es menor en los periódicos-. Por otra parte, el predominio visual varía entre ambos tipos de publicaciones. La presencia de imágenes es mucho más fuerte en las revistas, y, por lo tanto, deberá dársele especial importancia a su selección, para producir el mejor efecto en los lectores.

Las ilustraciones, por otra parte, se incluyen fundamentalmente por su valor estético y creativo. Se caracterizan por la originalidad y la expresividad, y tienen el poder de atraer poderosamente la atención de los lectores. Se ha empleado mucho en literatura, como puede observarse en los textos infantiles, en los cuales cumplen una función central. En el caso de las revistas y periódicos las ilustraciones permiten promocionar productos de forma novedosa y artística, marcando la diferencia con otros productos de la competencia. Expresan distintas sensaciones según la composición que tengan, con predominio de líneas rectas o curvas. Las rectas expresan fuerza y definición, las horizontales reflejan tranquilidad y las verticales, superioridad. Las curvas, por su parte, crean sensación de movimiento y flexibilidad.

Tanto fotografías como ilustraciones son herramientas poderosas de atracción para el lector, ya sean imágenes a color o blanco y negro. Si bien el uso de muchos colores suele resultar muy atractivo, también pueden lograrse diseños de alta calidad e impacto en blanco y negro

2.4.5 Factores a considerar en el Diseño Editorial

Existen por lo menos tres factores a tomar en consideración antes de diseñar i editar una publicación

2.4.5.1 Publicación

Es necesario saber ante todo qué tipo de contenido presenta la publicación para la que se realizará el diseño, así como también hay que tener en cuenta el medio. Cada tipo de medio: revista, periódico o libro, y sus géneros específicos tienen sus características en cuanto a formato, composición, información y jerarquía de los elementos. Así, el diseño busca expresar el mensaje de la publicación estableciendo una unidad coherente entre texto y gráfica.

2.4.5.2 Lectores

También hay que considerar a qué público está dirigida una publicación. La composición depende del perfil de los lectores destinatarios. Debe adecuarse a las variables de pertenencia social y cultural, nivel de educación, nivel económico, edad y género, ya que, por ejemplo, hay grandes diferencias entre una publicación orientada a adolescentes y otra dirigida a amas de casa.

2.4.5.3 Competencia

A la hora de realizar el diseño no hay que dejar de tener en cuenta las publicaciones de la competencia, sus principales rasgos positivos y negativos. Este análisis permitirá desarrollar un diseño original que distinguirá a la publicación en cuestión por sobre las demás.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA EN LA PROVINCIA DE CHIMBORAZO

3.1 Recolección de información en museos y colecciones privadas.

En nuestra ciudad podemos encontrar piezas precolombinas exhibidas al público en dos museos: el Museo Arqueológico “Paquita de Jaramillo” el cual pertenece a La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo que está ubicado en las Calles Rocafuerte y 10 de Agosto; y el museo del Banco Central del Ecuador que se encuentra en las calles Veloz y Carabobo.

Existe una colección privada que pertenece a la familia Escobar la cual tienen un sinnúmero de piezas que aportaron mucho a la investigación. La encontramos en la Av. Panamericana sur a una cuadra del redondel de la media luna.

En la búsqueda de información supimos de la existencia de piezas que pertenecen a los “guaqueros” pero no pudimos acceder a ellas por el temor de los mismos ya que es un negocio ilegal.

Al final de la recolección de la información se obtuvo cuarenta y cuatro piezas, siendo estas las que mejor conservan su decoración: trece vasijas, diecisiete compoteras, siete vasos, tres cuencos o platos, dos ollas trípode, un tupo de cabeza y un colgante de oreja.

3.1.1 Levantamiento Fotográfico de Piezas

Las fotografías se realizaron con una cámara Nikon D300S con iluminación improvisada por las condiciones del lugar.

3.1.1.1 Colección Casa Escobar

Se nos permitió manipular cada una de las piezas para fotografiarlas, al final se obtuvo trece fotografías de piezas que conservaban su iconografía en óptimas condiciones para su respectivo análisis.



Figura IV-1: Ficha pieza 1



Figura IV-2: Ficha pieza 2



Figura IV-3: Ficha pieza 3



Figura IV-4: Ficha pieza 4



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
OLLA TRIPODE (DECORACIÓN)

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA COCINAR ALIMENTOS

5

Figura IV-5: Ficha pieza 5



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
OLLA TRIPODE (DECORACIÓN)

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA COCINAR ALIMENTOS

6

Figura IV-6: Ficha pieza 6



COLECCIÓN
CASA ESCOBARA

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
CUENCO / PLATO

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN INCISA Y CON PINTURA EN COLOR VERDE, CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA SERVIR ALIMENTOS

7

Figura IV-7: Ficha pieza 7



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
VASO

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA BEBER LIQUIDOS

8

Figura IV-8: Ficha pieza 8



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
VASIJA / CANTARO ANTROPOMORFO

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR AMARILLA

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

9

Figura IV-9: Ficha pieza 9



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR

CULTURA
PURUHA (HUAVALAC)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
COMPOTERA

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN INCISA CERAMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

10

Figura IV-10: Ficha pieza 10



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
CUENCO / PLATO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN INCISA Y CON PINTURA EN COLOR VERDE, CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA SERVIR ALIMENTOS

11

Figura IV-11: Ficha pieza 11



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

12

Figura IV-12: Ficha pieza 12



COLECCIÓN
CASA ESCOBAR
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS

13

Figura IV-13: Ficha pieza 13

3.1.1.2 Museo Ministerio de Cultura y Patrimonio Riobamba

Las piezas se encuentran en una vitrina de vidrio, las fotografías se las hizo tratando de captar el mejor ángulo de cada una de ellas. Pudimos obtener quince piezas para el estudio, de éstas, dos son objetos metálicos.



Figura IV-14: Ficha pieza 14



Figura IV-15: Ficha pieza 15



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
TUPO DE CABEZA

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
REPUJADA Y CALADA EN COBRE. GRAN TAMAÑO, LÁMINA DELGADA DE COBRE

POSIBLES USOS
ADORNO DEL FARDO FUNERARIO

16

Figura IV-16: Ficha pieza 16



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
COMPOTERA

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

17

Figura IV-17: Ficha pieza 17



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA

CULTURA
PURUHA (ELENPATA)

PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)

BIEN CULTURAL
VASIJA / CANTARO ANTROPOMORFO

TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO

POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

18

Figura IV-18: Ficha pieza18



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (INCAICO)
PERÍODO
INTEGRACIÓN
BIEN CULTURAL
VASUA / CANTARO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

19

Figura IV-19: Ficha pieza 19



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (GUANO O SAN SEBASTIAN)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA PULIDA DE COLOR ROJOJO. VASO CON FORMA DE CABEZA HUMANA SOBRESALEN SUS GRANDES OREJAS
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

20

Figura IV-20: Ficha pieza 20



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (GUANO O SAN SEBASTIAN)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA PULIDA DE COLOR ROJOJO. VASO CON FORMA DE CABEZA HUMANA SOBRESALEN SUS GRANDES OREJAS
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

21

Figura IV-21: Ficha pieza 21



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (GUANO O SAN SEBASTIAN)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA PULIDA DE COLOR ROJOJO. VASO CON FORMA DE CABEZA HUMANA SOBRESALEN SUS GRANDES OREJAS
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

22

Figura IV-22: Ficha pieza 22



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (GUANO O SAN SEBASTIAN)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA PULIDA DE COLOR ROJOJO. VASO CON FORMA DE CABEZA HUMANA SOBRESALEN SUS GRANDES OREJAS
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

23

Figura IV-23: Ficha pieza 23



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (GUANO O SAN SEBASTIAN)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA PULIDA DE COLOR ROJOJO. VASO CON FORMA DE CABEZA HUMANA SOBRESALEN SUS GRANDES OREJAS
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

24

Figura IV-24: Ficha pieza 24



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASJA / CANTARO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

25

Figura IV-25: Ficha pieza 25



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASJA / CANTARO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

26

Figura IV-26: Ficha pieza 26



COLECCIÓN
MUSEO MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO RIOBAMBA
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASJA / CANTARO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

27

Figura IV-27: Ficha pieza 27



Figura IV-28: Ficha pieza 28

3.3.1.3 Museo “Paquita de Jaramillo”

Nueve piezas pertenecen al período de Integración y cuya iconografía aportó a la investigación.



Figura IV-29: Ficha pieza 29



Figura IV-30: Ficha pieza 30

	COLECCIÓN
	CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
	CULTURA
	TUNCAHUÁN
	PERÍODO
	DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL	
COMPOTERA	
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS	
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA	
POSIBLES USOS	
RECIPIENTE CEREMONIAL	
31	

Figura IV-31: Ficha pieza 31

	COLECCIÓN
	CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
	CULTURA
	PURUHA (ELENPATA)
	PERÍODO
	INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL	
COMPOTERA	
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS	
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA	
POSIBLES USOS	
RECIPIENTE CEREMONIAL	
32	

Figura IV-32: Ficha pieza 32


	COLECCIÓN
	CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
	CULTURA
	TUNCAHUÁN
	PERÍODO
	DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL	
COMPOTERA	
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS	
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA	
POSIBLES USOS	
RECIPIENTE CEREMONIAL	
33	

Figura IV-33: Ficha pieza 33



COLECCIÓN
CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
CULTURA
TUNCAHUÁN
PERÍODO
DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

34

Figura IV-34: Ficha pieza 34



COLECCIÓN
CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
CULTURA
TUNCAHUÁN
PERÍODO
DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

35

Figura IV-35: Ficha pieza 35



COLECCIÓN
CASA DE LA CULTURA BENJAMÍN CARRIÓN RIOBAMBA
CULTURA
TUNCAHUÁN
PERÍODO
DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

36

Figura IV-36: Ficha pieza 36



Figura IV-37: Ficha pieza 37

3.3.1.4 Inventario de piezas robadas INPC

Durante el proceso de recolección de información pertinente a la investigación se encontró el listado de piezas robadas pertenecientes al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de las cuales tres pertenecen al período de la investigación.



Figura IV-38: Ficha pieza 38



Figura IV-39: Ficha pieza 39



Figura IV-40: Ficha pieza 40

3.3.1.5 Colección privada Señor Almeida y Señor Marco Cruz

Se ve el interés de la población por poseer piezas de nuestra historia tal es el caso del Sr. Marco Cruz quien posee en su oficina dedicada al turismo varias piezas precolombinas. El Sr. Almeida que tienen como pasatiempo descubrir lugares que contienen piezas de los pueblos antiguos de nuestro territorio. En estos dos lugares se obtuvo cuatro fotografías para nutrir la investigación.



COLECCIÓN
SR. ALMEIDA
CULTURA
PURUHA (HUAVALAC)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA DE COLOR AMARILLA, ACABADO TOSCO. DECORACIÓN INCISA
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

41

Figura IV-41: Ficha pieza 41



COLECCIÓN
SR. ALMEIDA
CULTURA
TUNCAHUÁN
PERÍODO
DESARROLLO REGIONAL (300 a.C - 400 d.C)
BIEN CULTURAL
COMPOTERA
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. PINTURA DE COLOR ROJO Y NEGRO CERÁMICA DE COLOR CREMA
POSIBLES USOS
RECIPIENTE CEREMONIAL

42

Figura IV-42: Ficha pieza 42



COLECCIÓN
SR. MARCO CRUZ
CULTURA
PURUHA (ELENPATA)
PERÍODO
INTEGRACIÓN (500-1500 d.C)
BIEN CULTURAL
VASUA / CANTARO ANTROPOMORFO
TÉCNICA DE MANUFACTURA / CARACTERÍSTICAS
CERÁMICA. DECORACIÓN EN PINTURA NEGATIVA CERÁMICA DE COLOR ROJO
POSIBLES USOS
RECIPIENTE PARA CONSERVAR ALIMENTOS

43

Figura IV-43: Ficha pieza 43



Figura IV-44: Ficha pieza 44

3.2 Digitalización de la iconografía recolectada

El diseñador andino como se expuso en el capítulo II bajo el subtema Iconología Geométrica, tomó como base un cuadrado, rectángulo o círculo para el proceso de diseño.

Se siguió el mismo ejemplo, tomamos la imagen de la pieza y se sobrepuso un cuadrado con una malla que pertenecía al trazado armónico binario, terciario o cuadrados dinámico con el resultado explicado gráficamente abajo.



Figura IV-45: Digitalización pieza 1

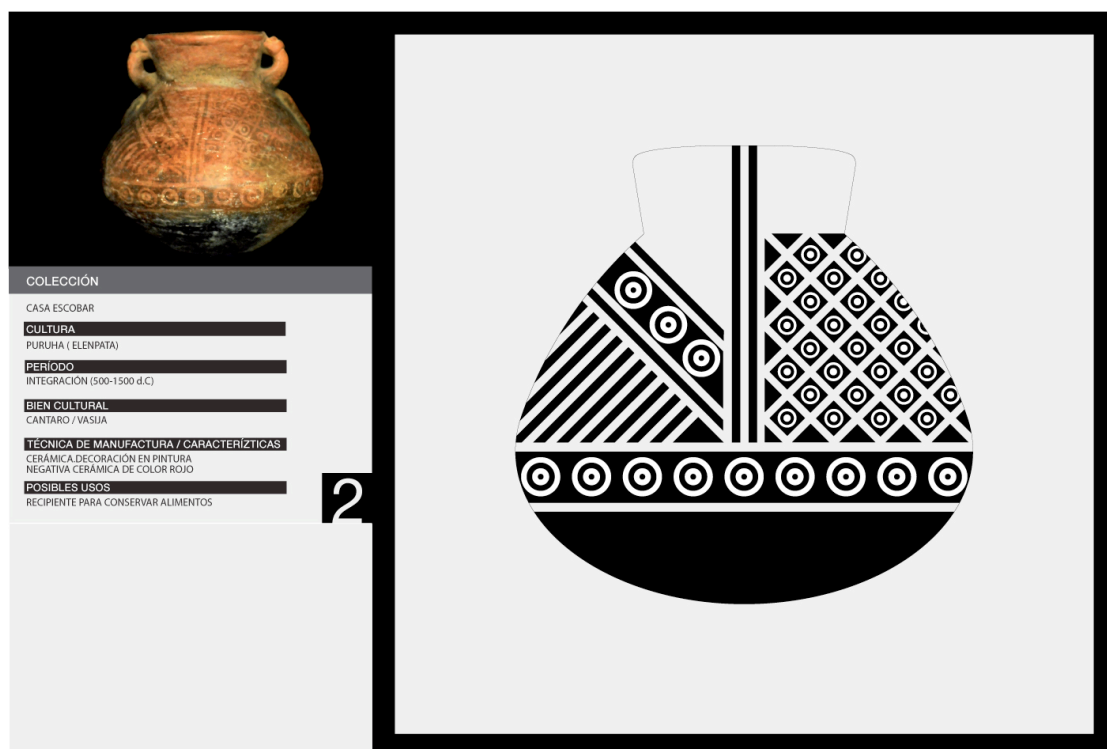


Figura IV-46: Digitalización pieza 2

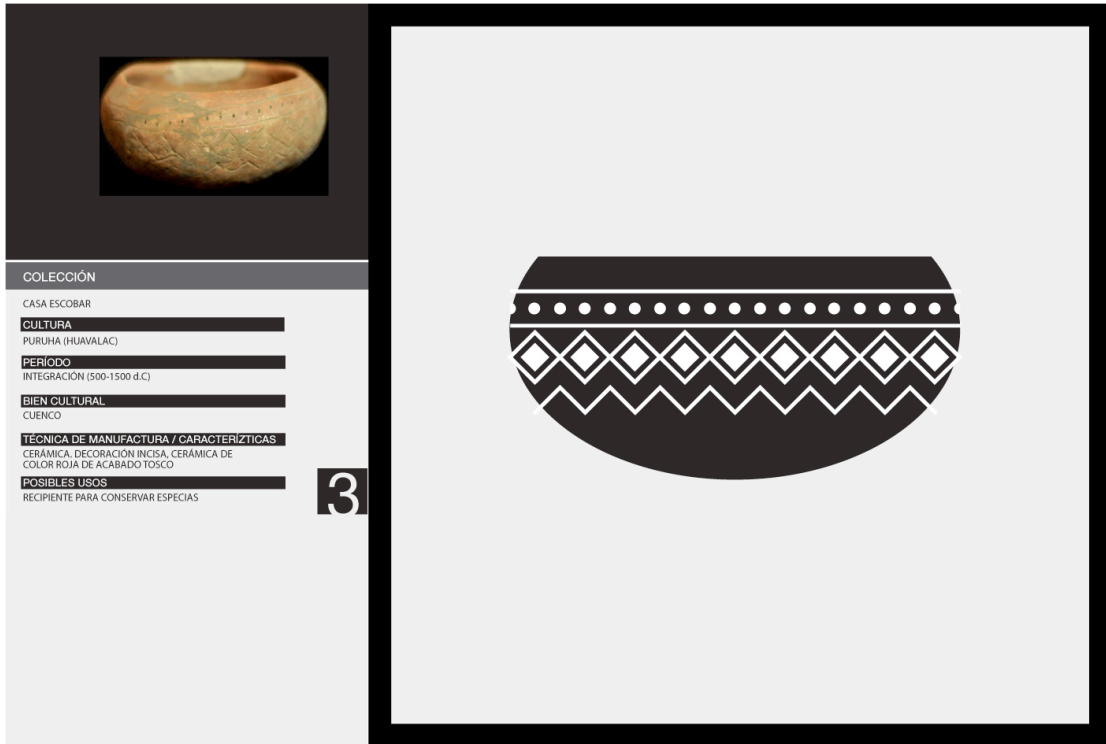


Figura IV-47: Digitalización pieza 3

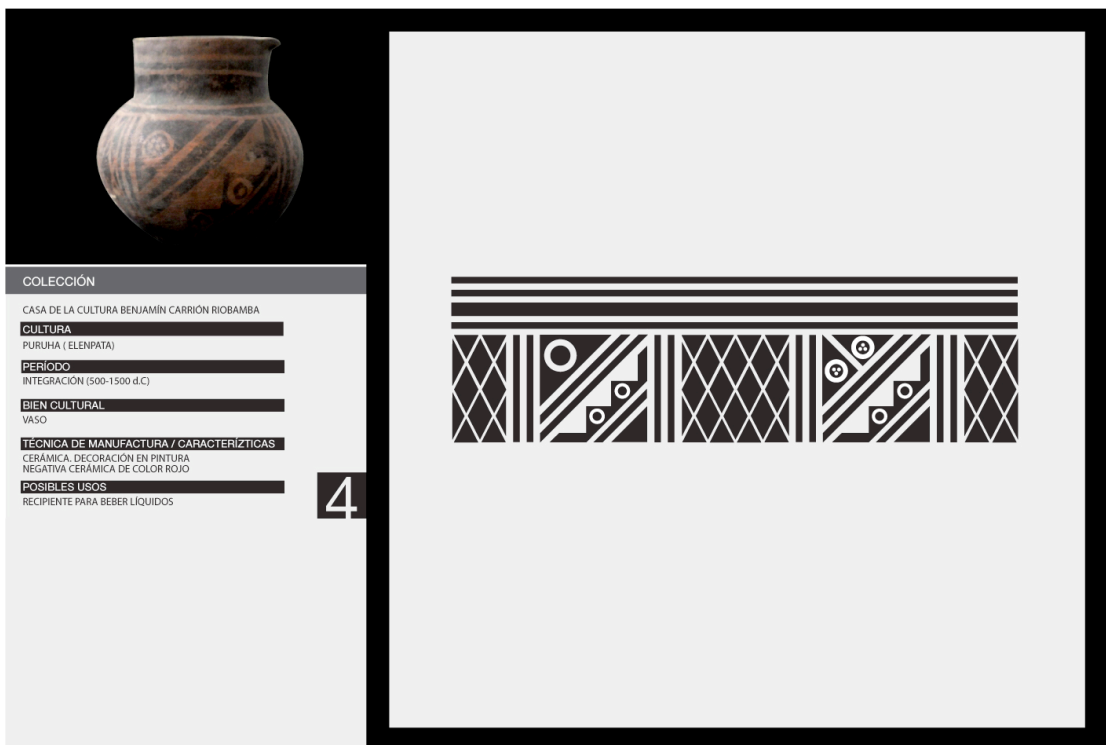


Figura IV-48: Digitalización pieza 4

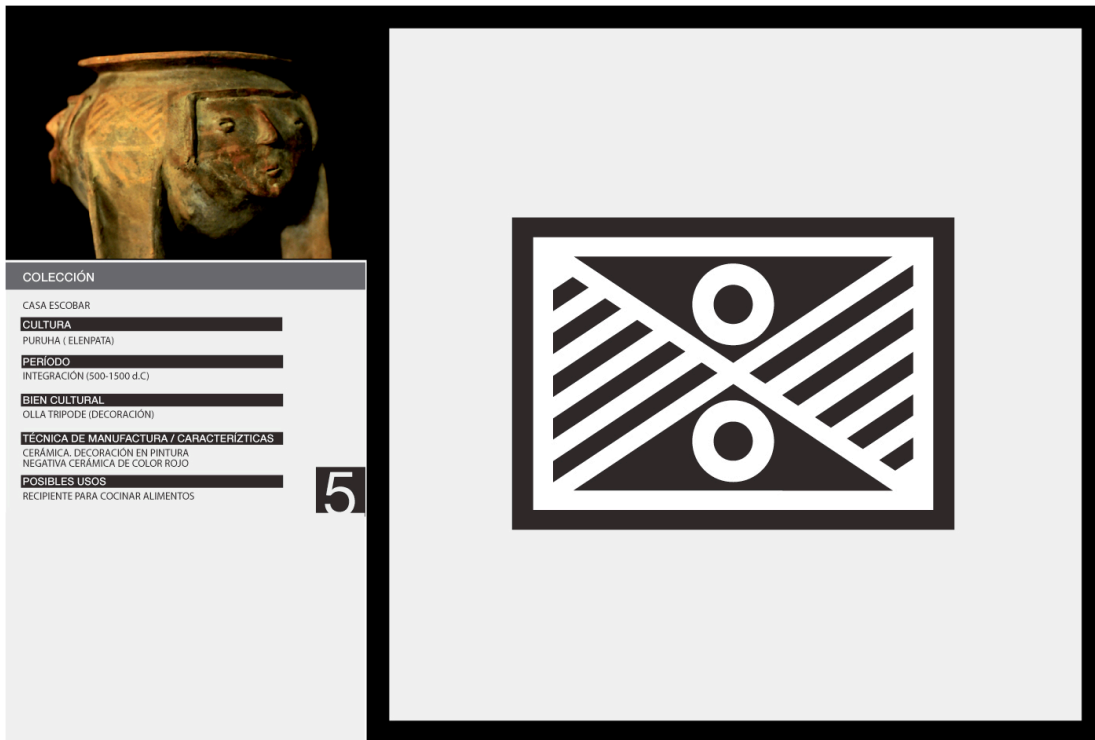


Figura IV-49: Digitalización pieza 5



Figura IV-50: Digitalización pieza 6

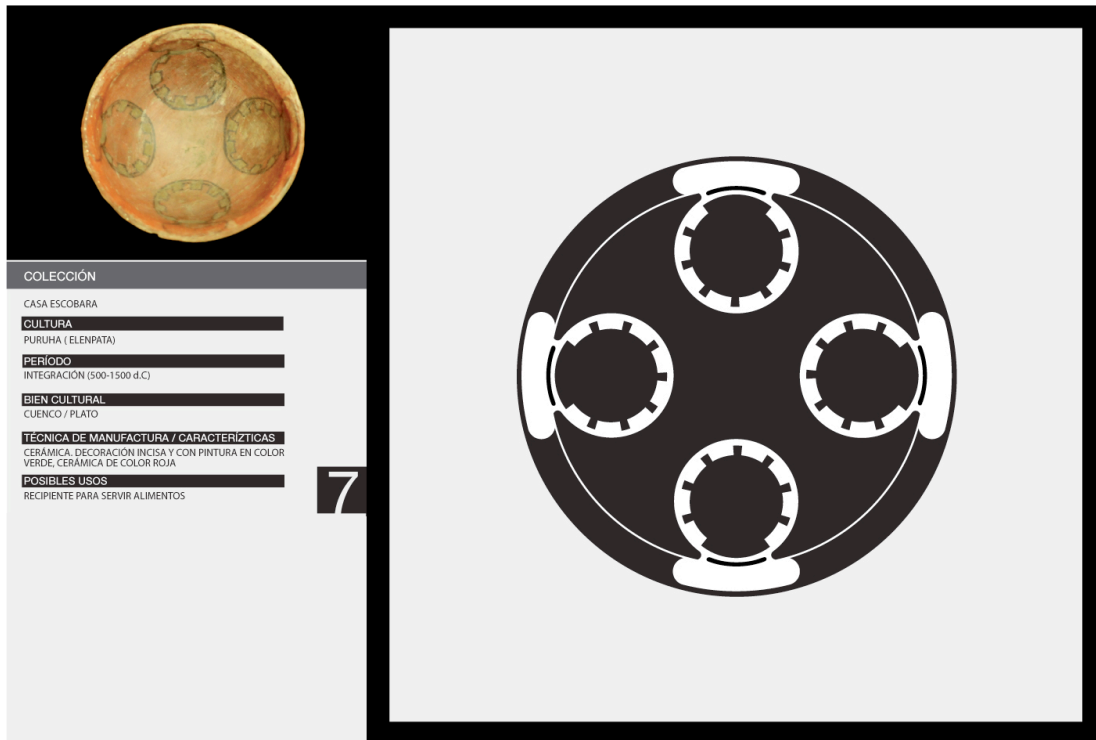


Figura IV-51: Digitalización pieza 7



Figura IV-52: Digitalización pieza 8

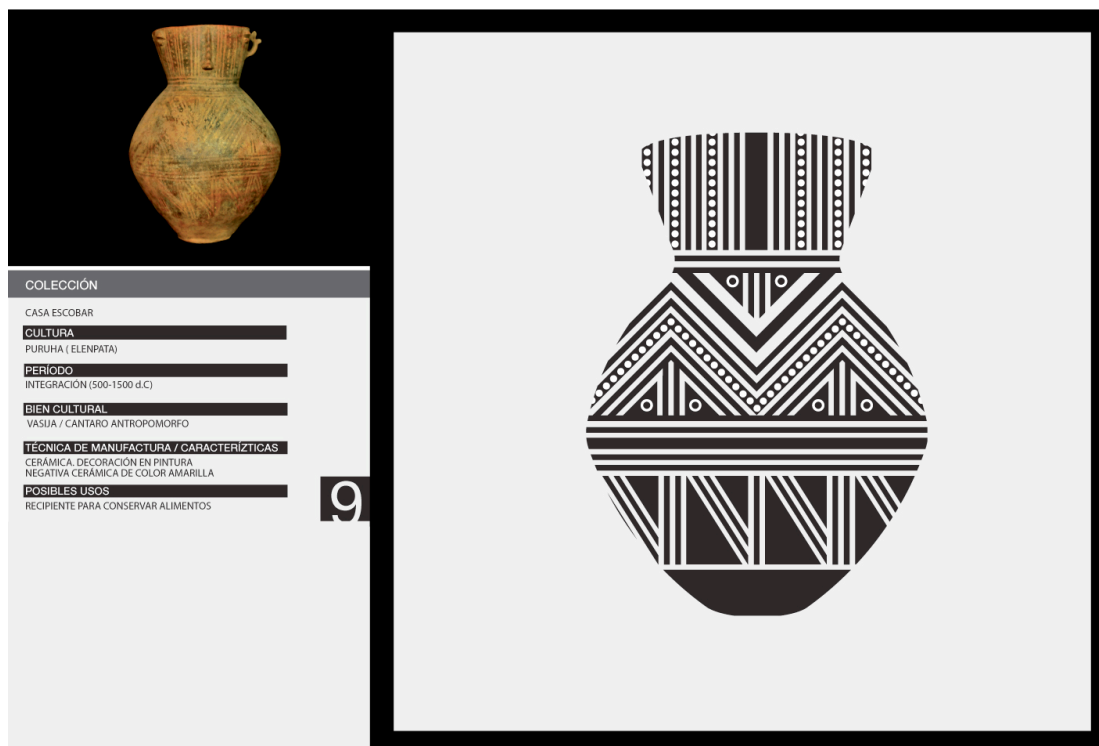


Figura IV-53: Digitalización pieza 9



Figura IV-54: Digitalización pieza 10

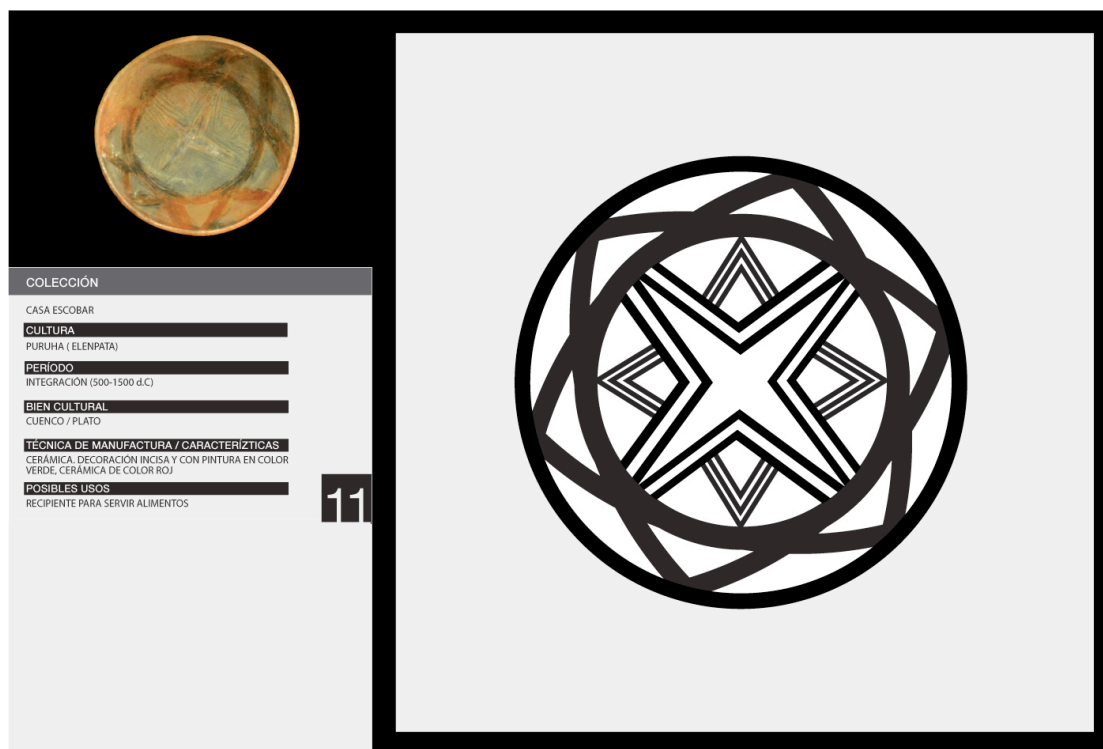


Figura IV-55: Digitalización pieza 11

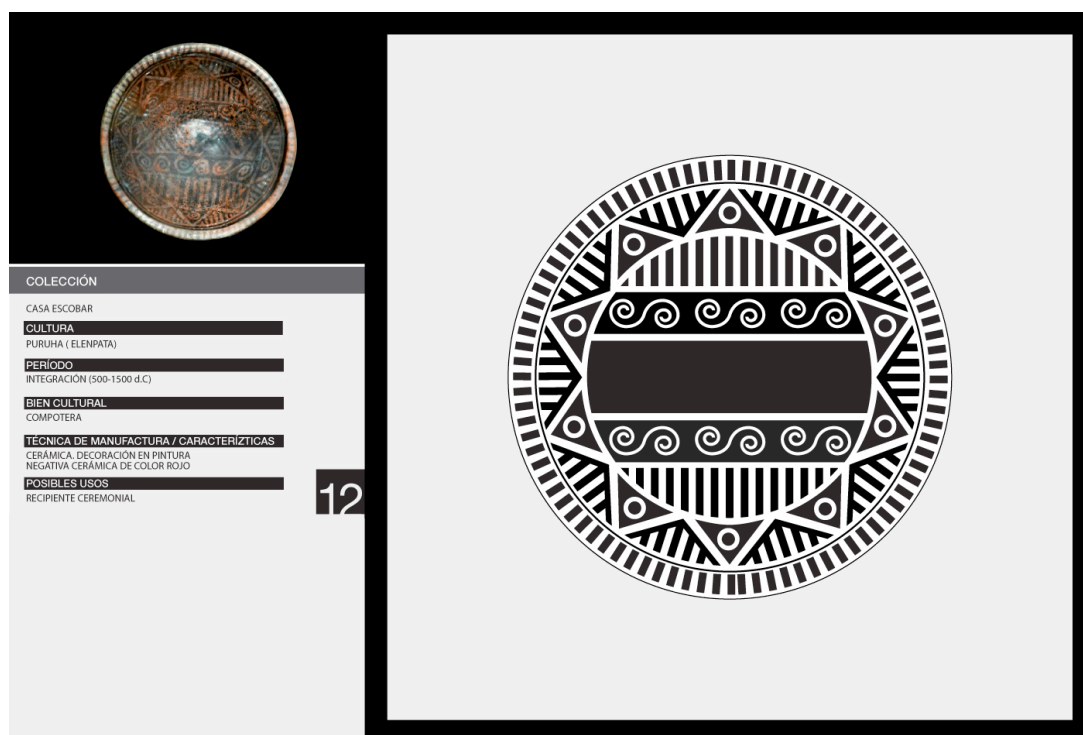


Figura IV-56: Digitalización pieza 12



Figura IV-57: Digitalización pieza 13

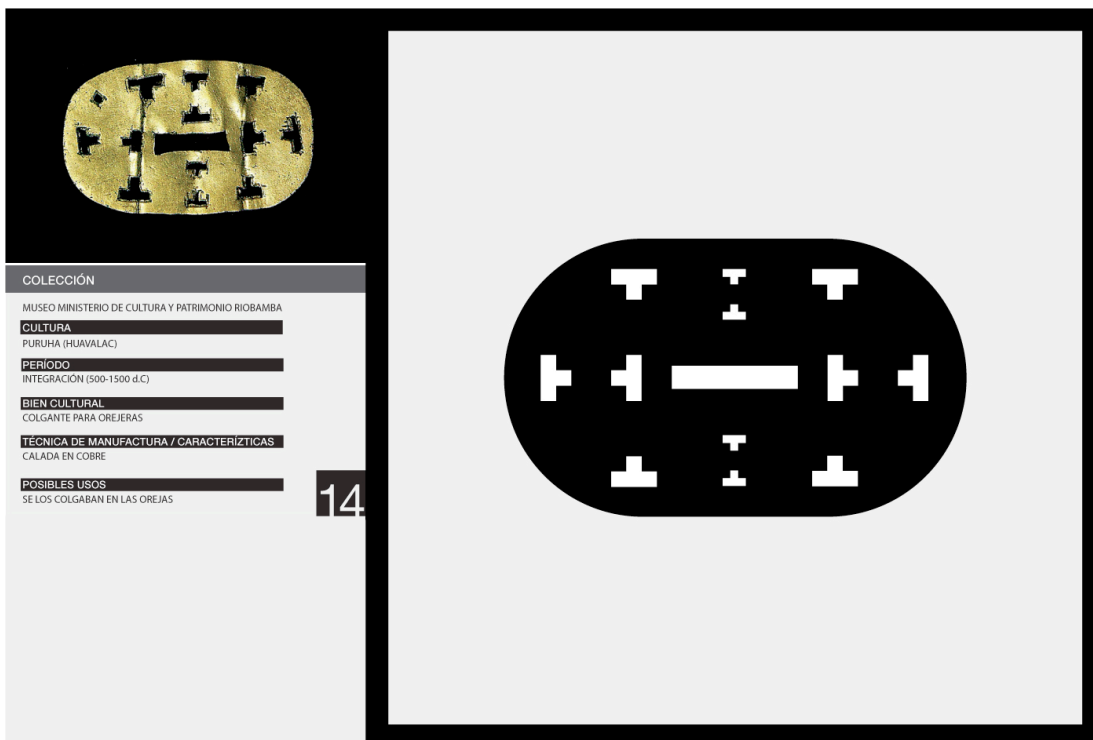


Figura IV-58: Digitalización pieza 14

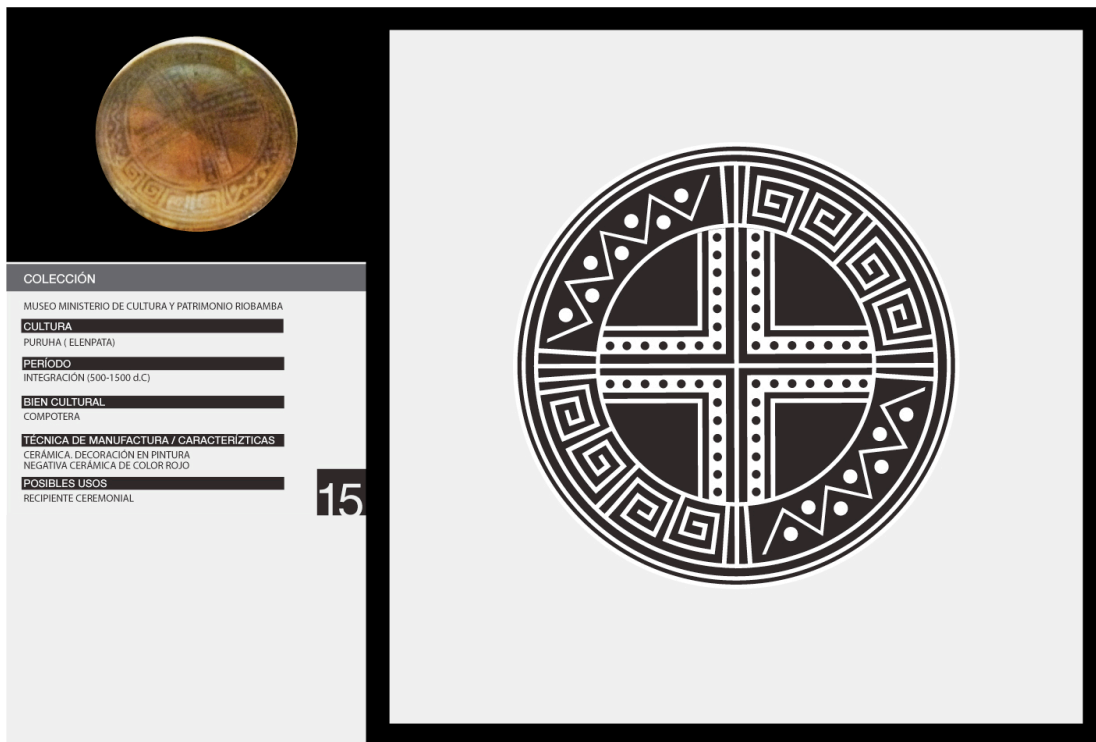


Figura IV-59: Digitalización pieza 15

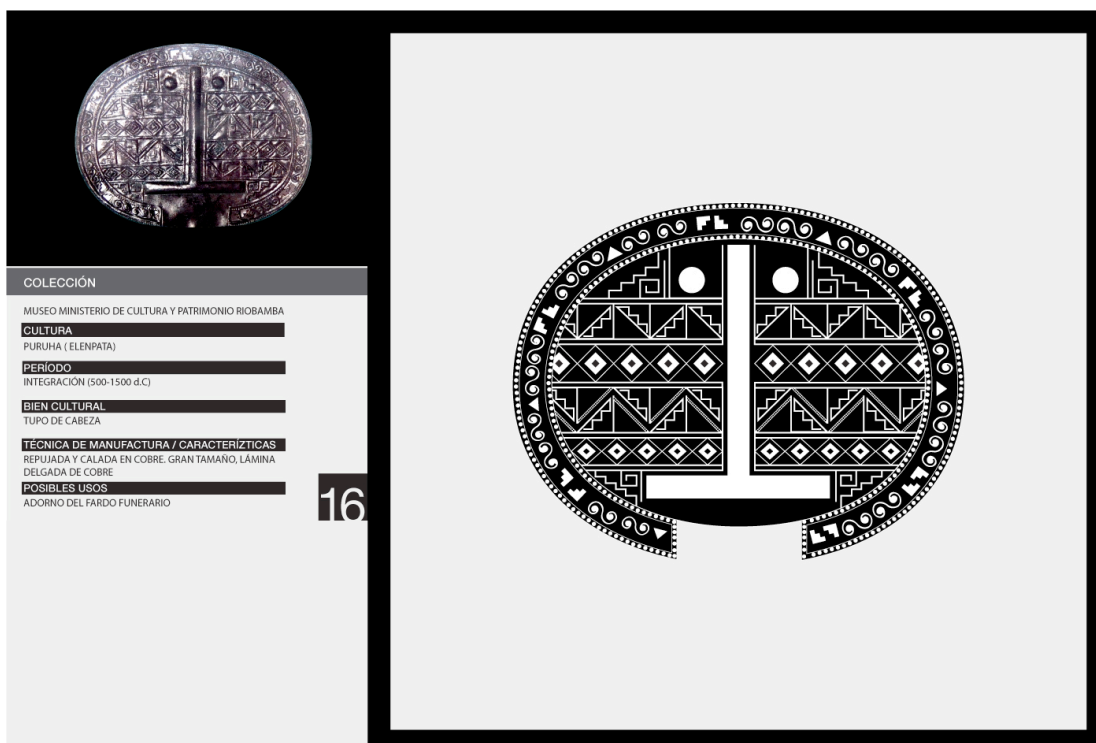


Figura IV-60: Digitalización pieza 16

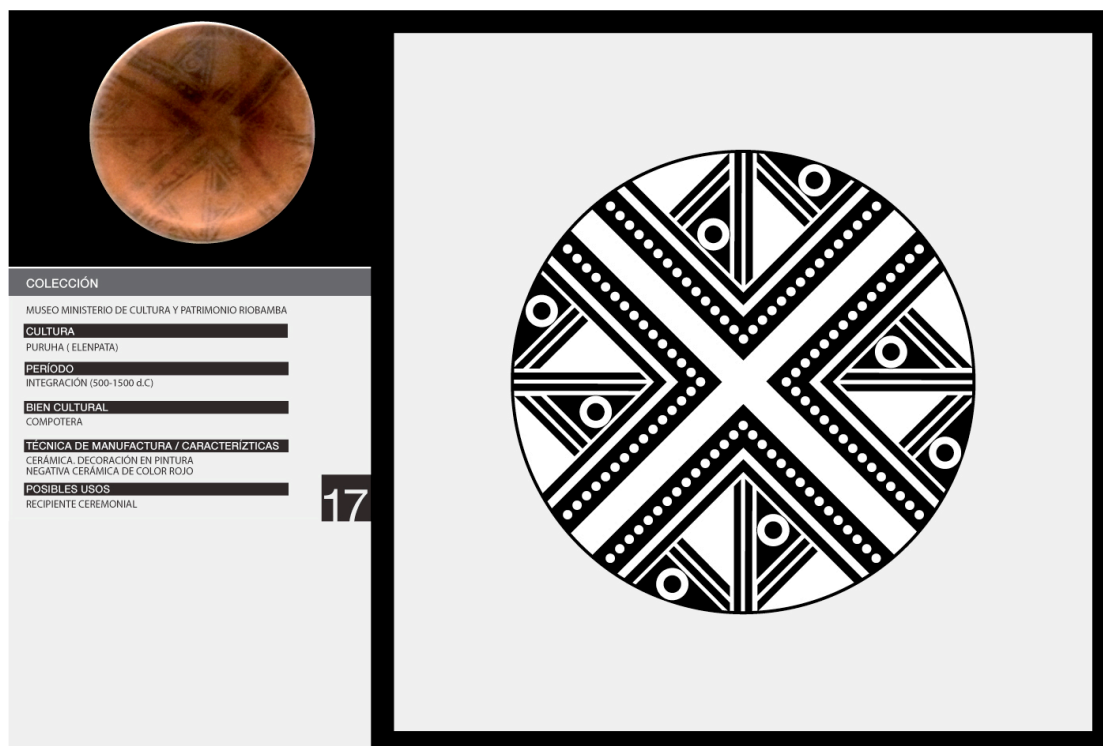


Figura IV-61: Digitalización pieza 17



Figura IV-62: Digitalización pieza 18

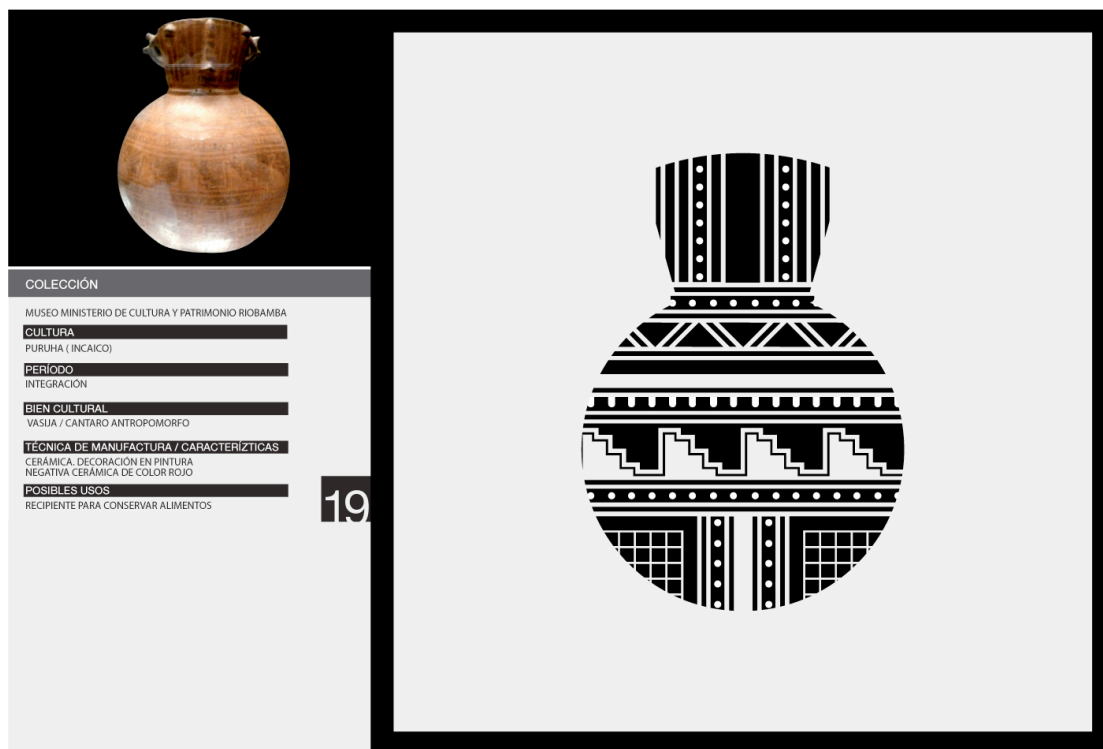


Figura IV-63: Digitalización pieza 19

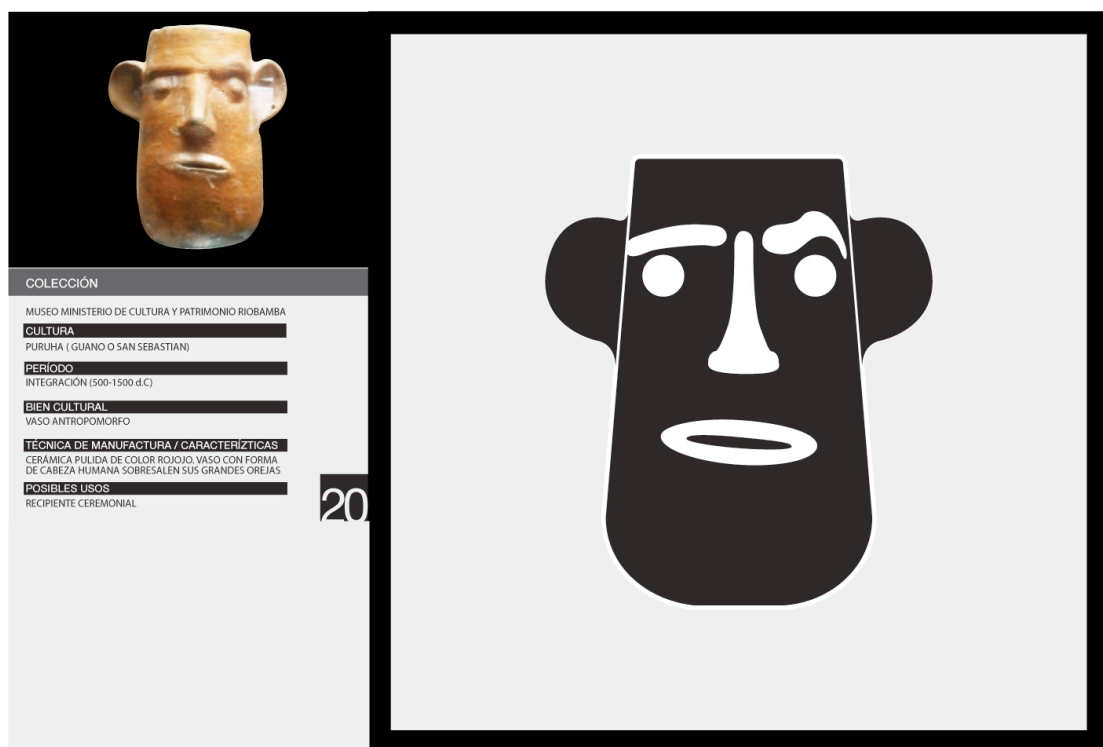


Figura IV-64: Digitalización pieza 20

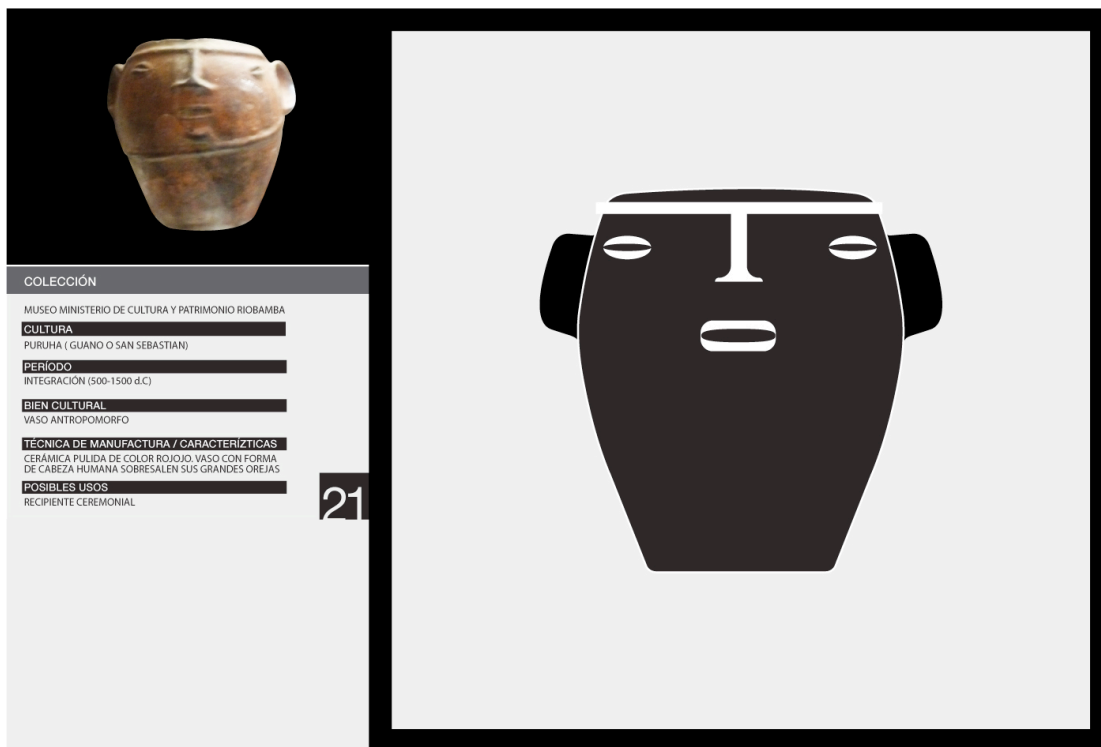


Figura IV-65: Digitalización pieza 21

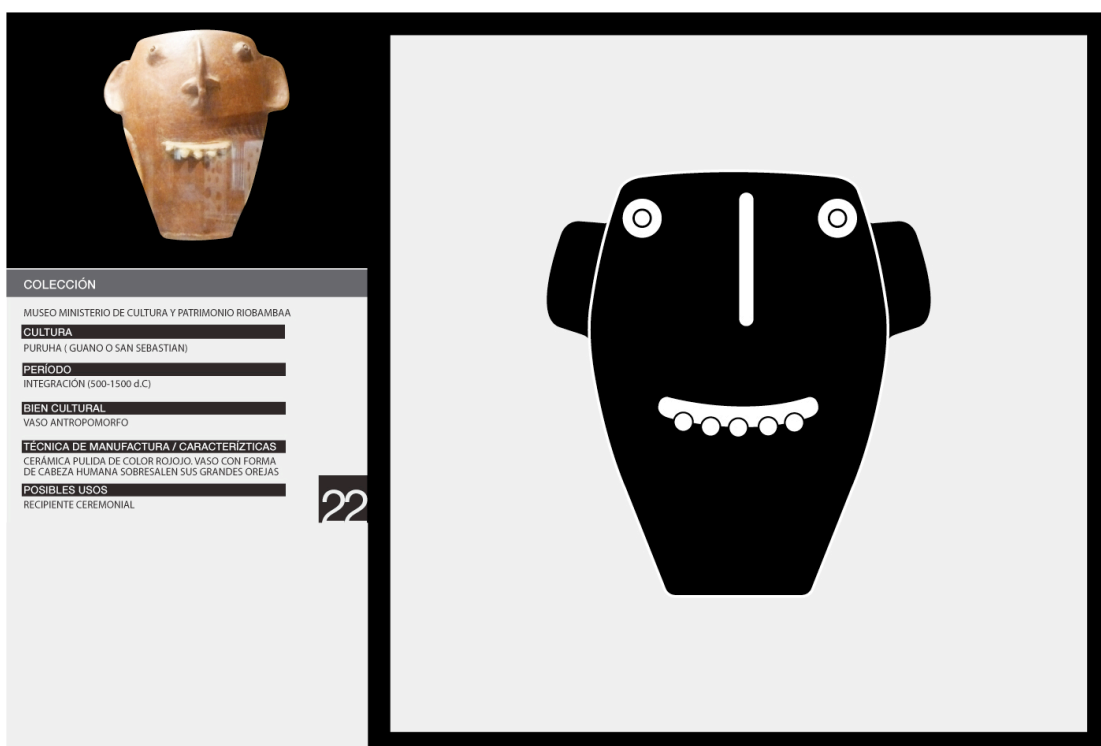


Figura IV-66: Digitalización pieza 22

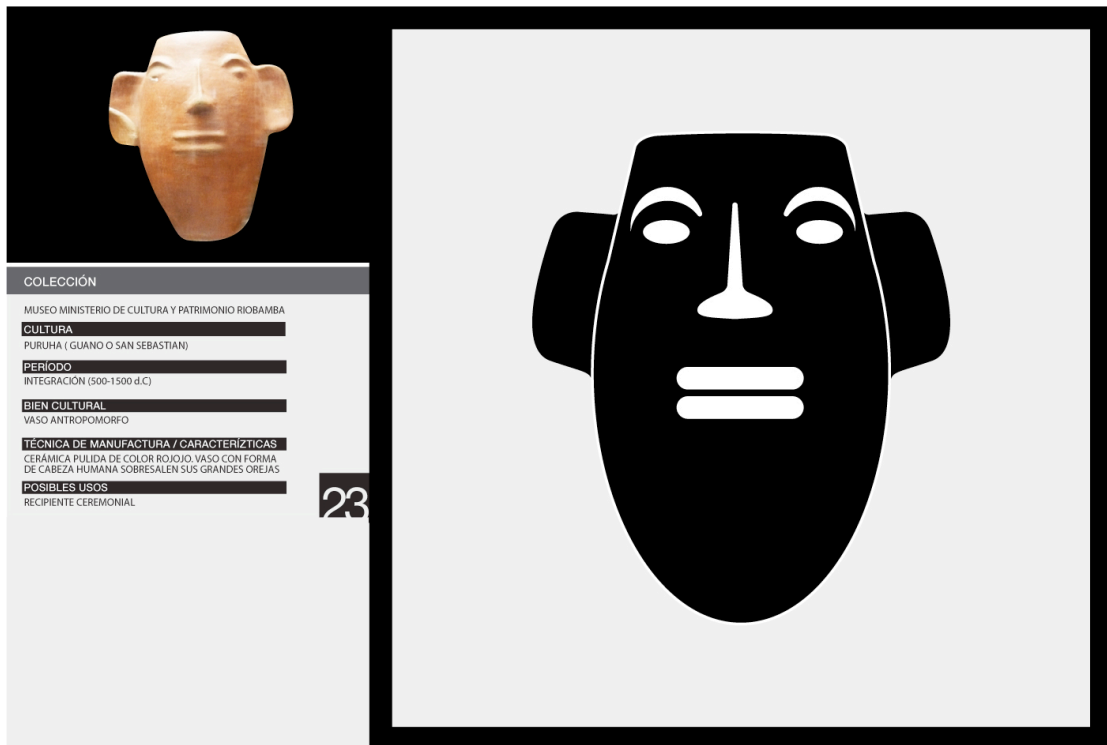


Figura IV-67: Digitalización pieza 23

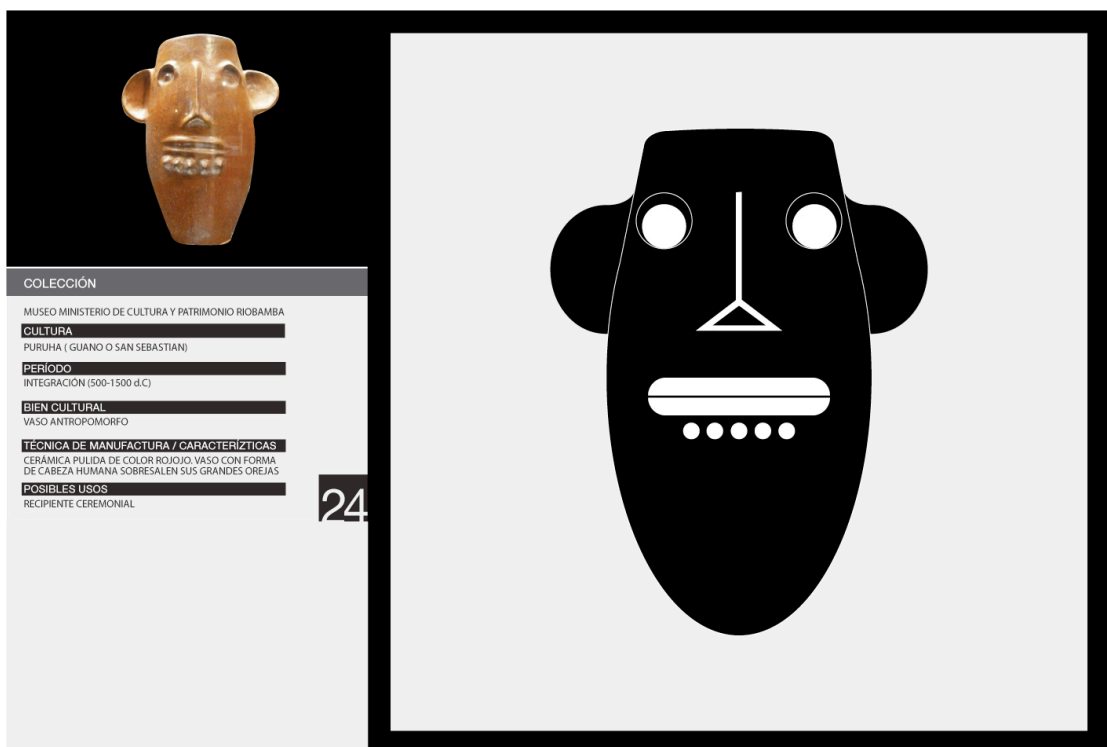


Figura IV-68: Digitalización pieza 24

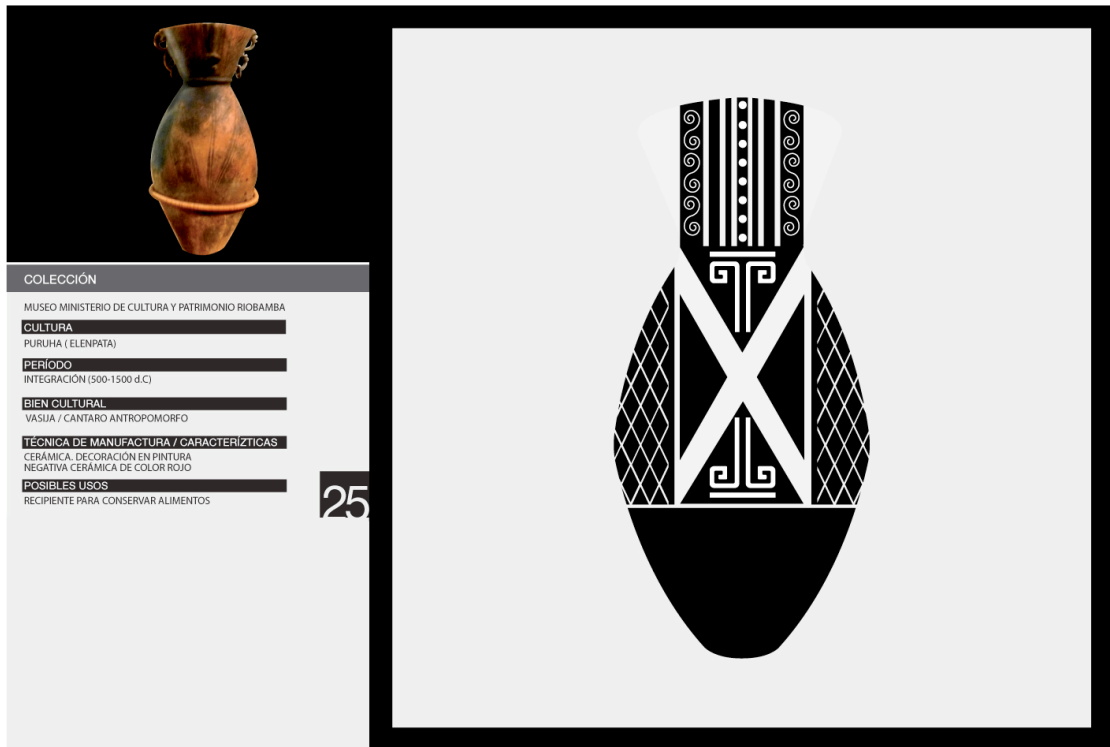


Figura IV-69: Digitalización pieza 25

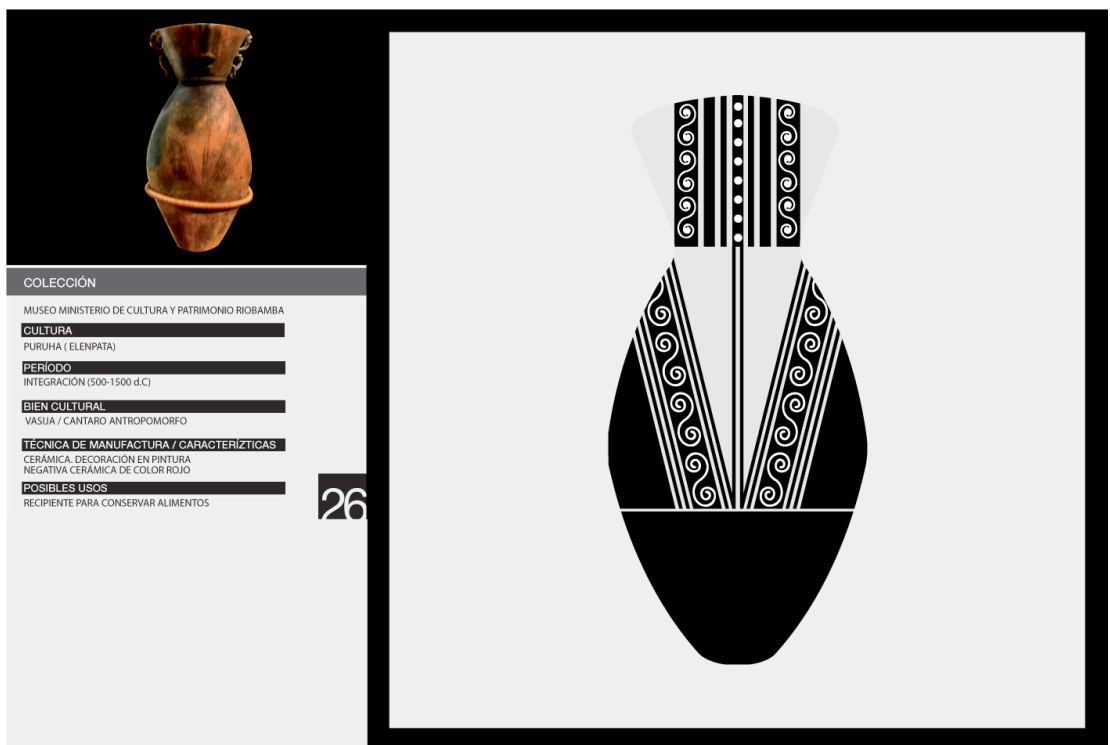


Figura IV-70: Digitalización pieza 26

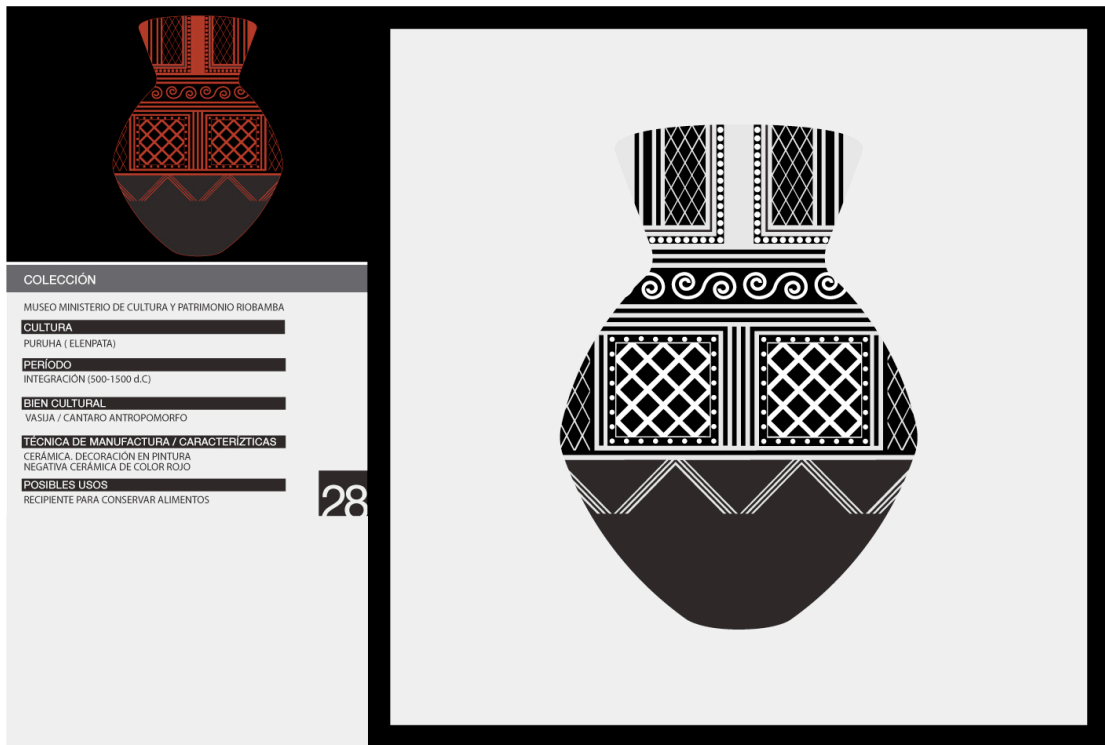


Figura IV-71: Digitalización pieza 28

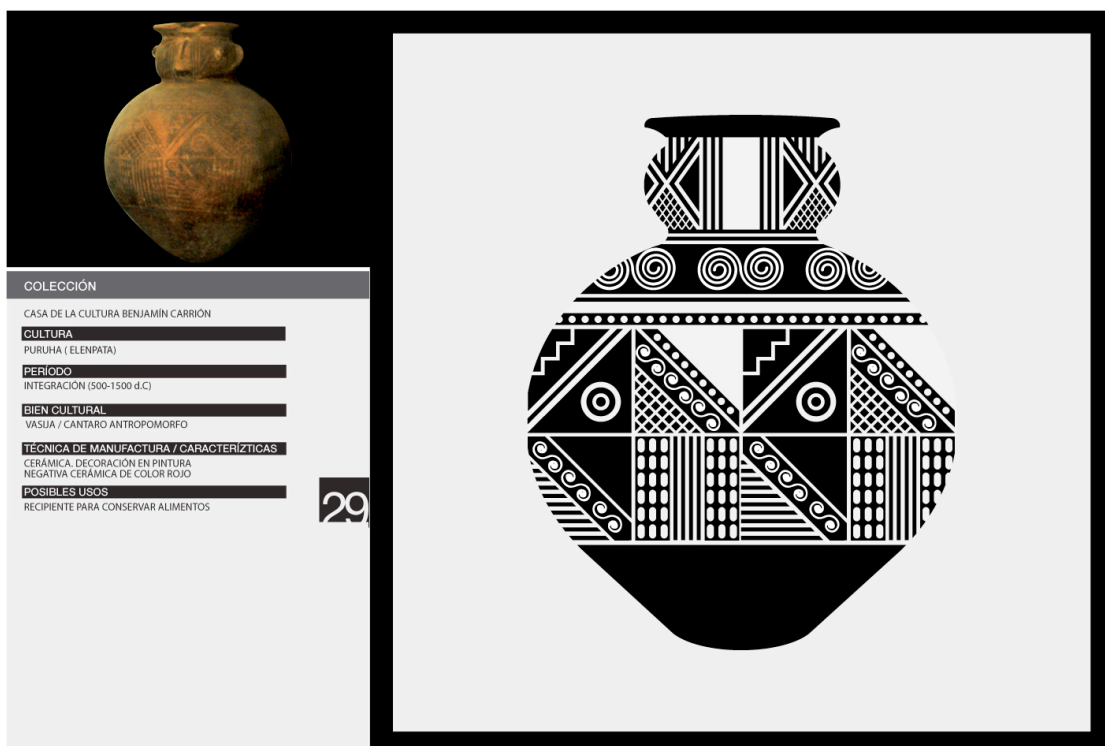


Figura IV-72: Digitalización pieza 29



Figura IV-73: Digitalización pieza 30



Figura IV-74: Digitalización pieza 31

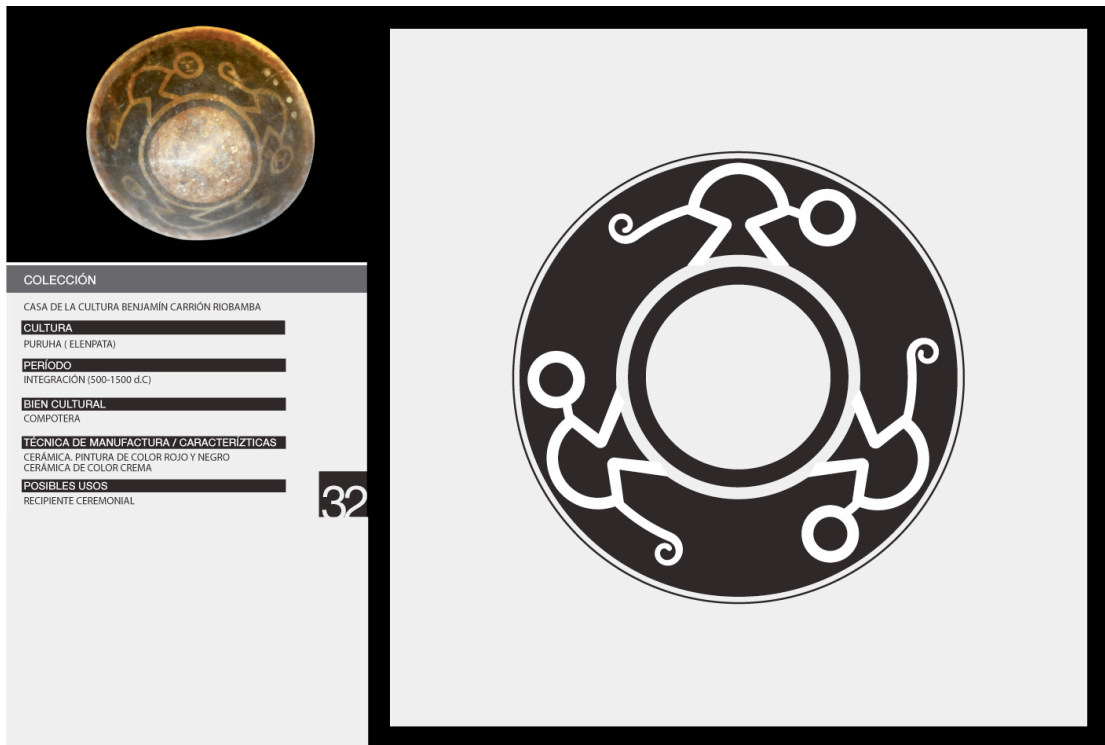


Figura IV-75: Digitalización pieza 32

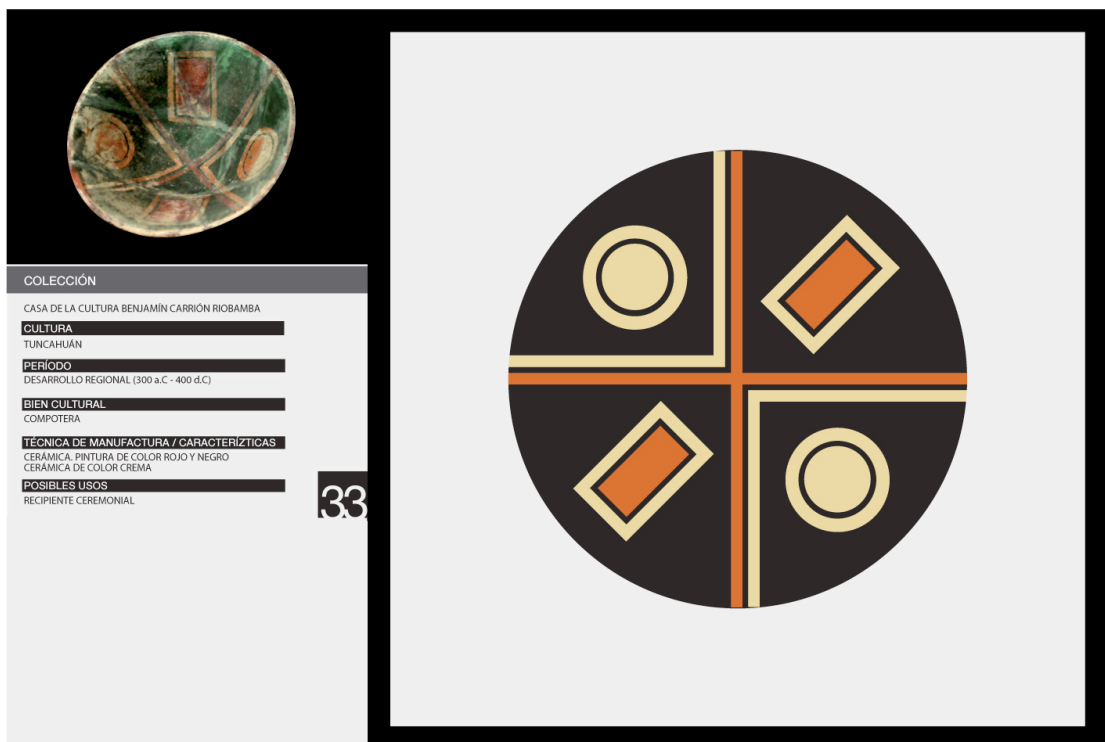


Figura IV-76: Digitalización pieza 33

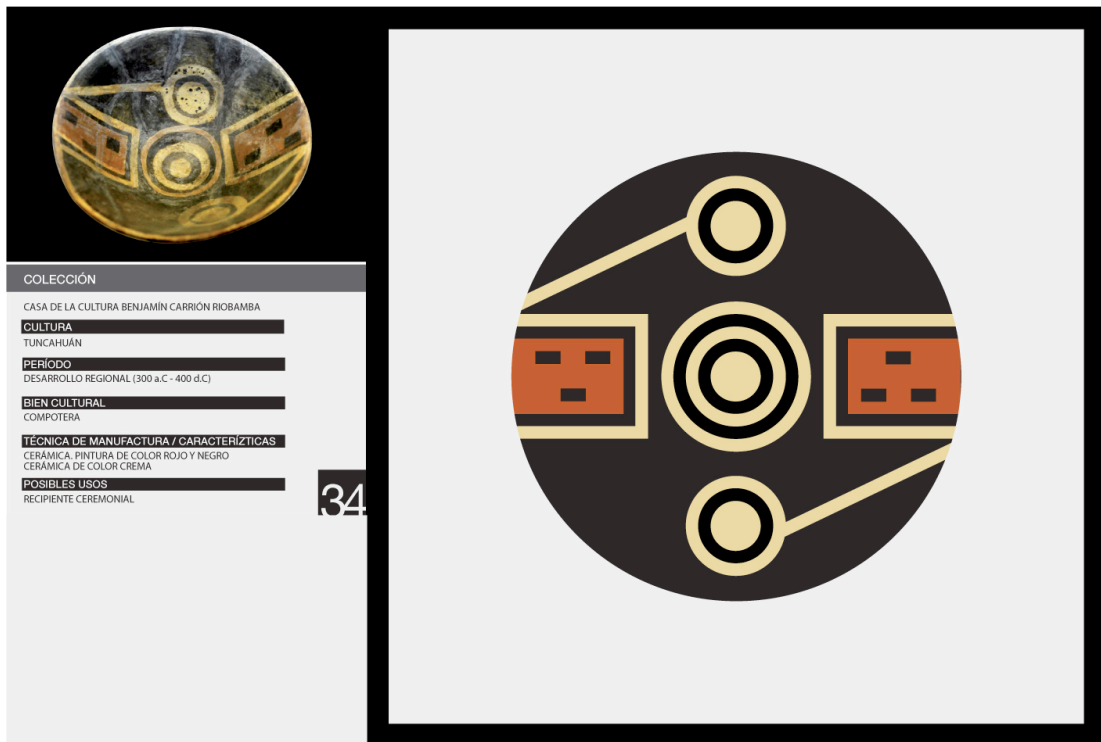


Figura IV-77: Digitalización pieza 34

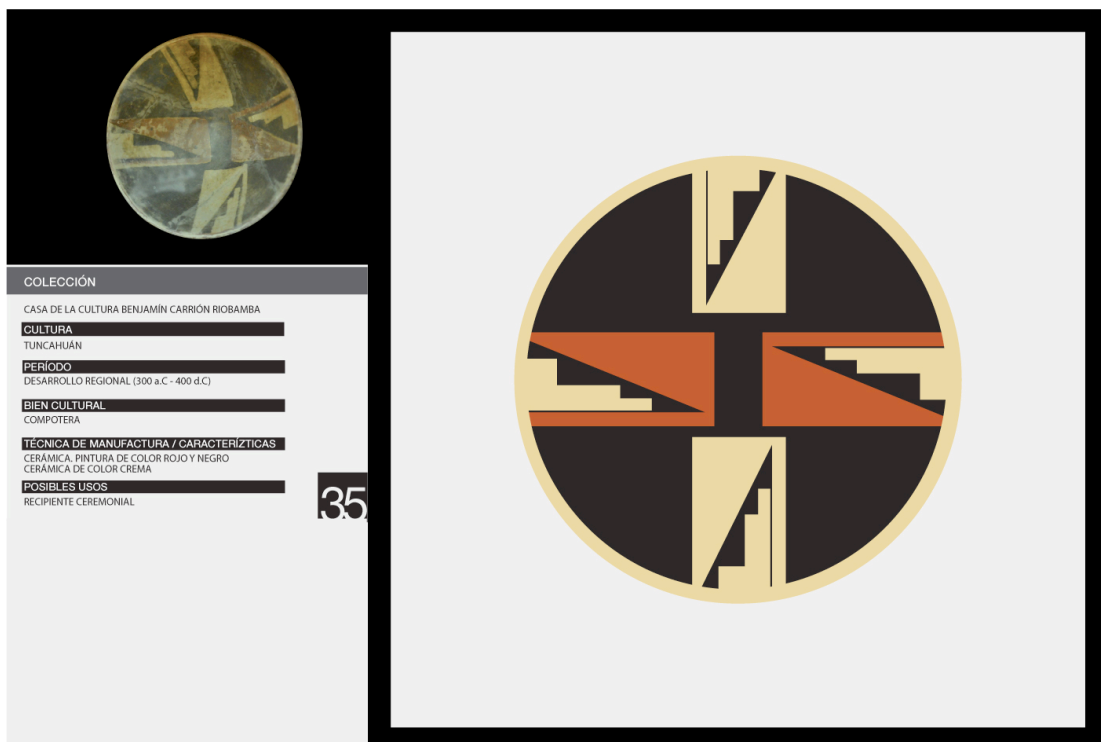


Figura IV-78: Digitalización pieza 35



Figura IV-79: Digitalización pieza 36

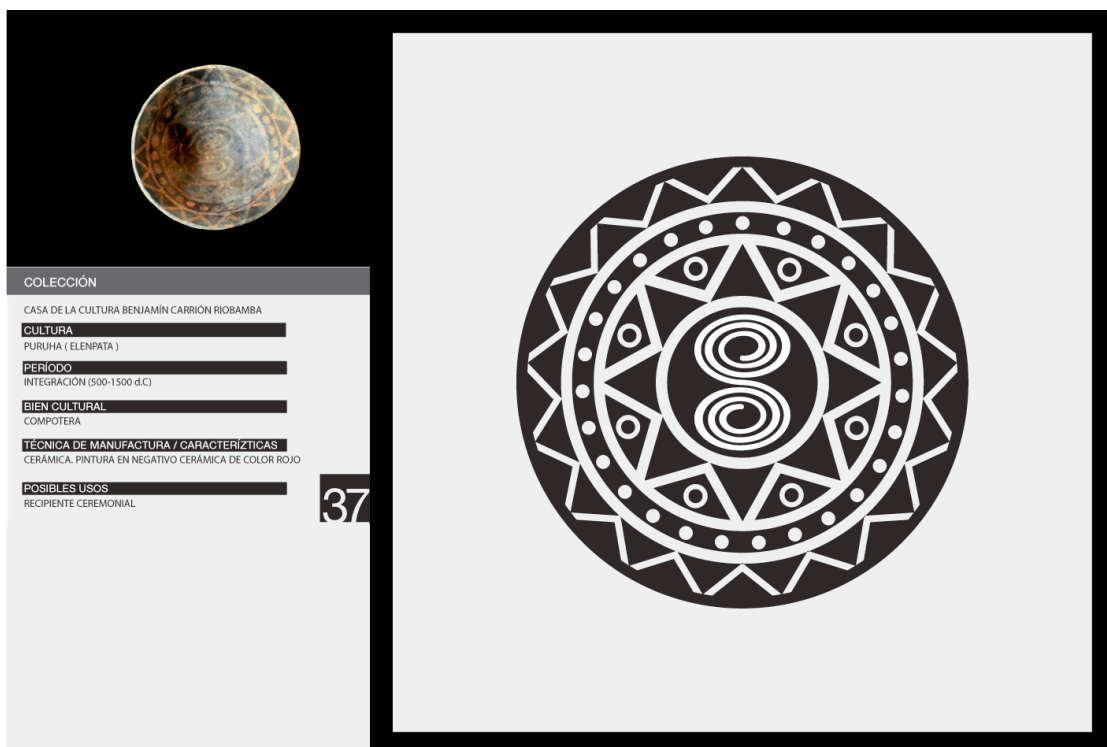


Figura IV-80: Digitalización pieza 37

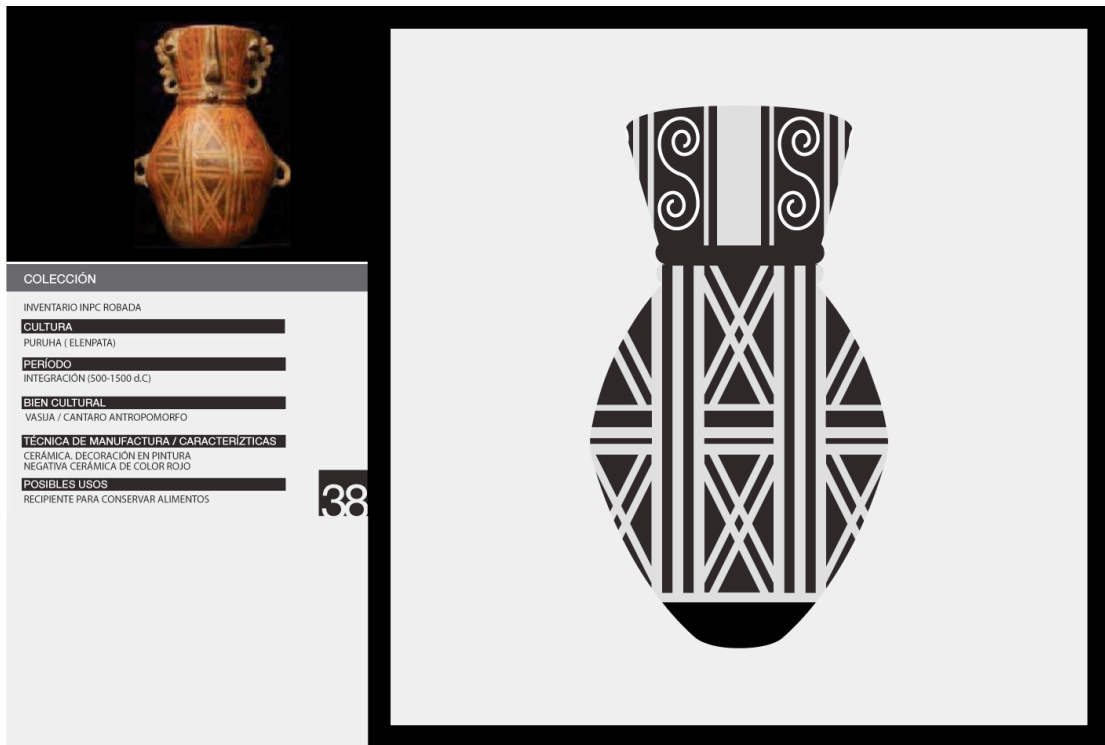


Figura IV-81: Digitalización pieza 38

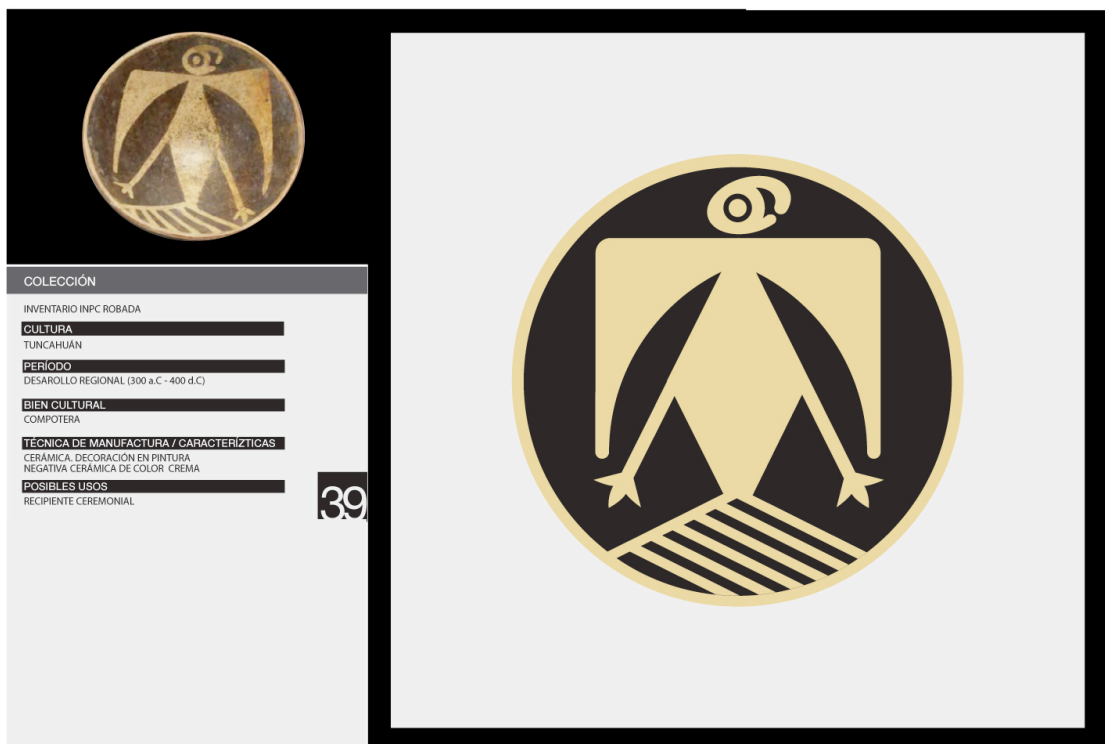


Figura IV-82: Digitalización pieza 39

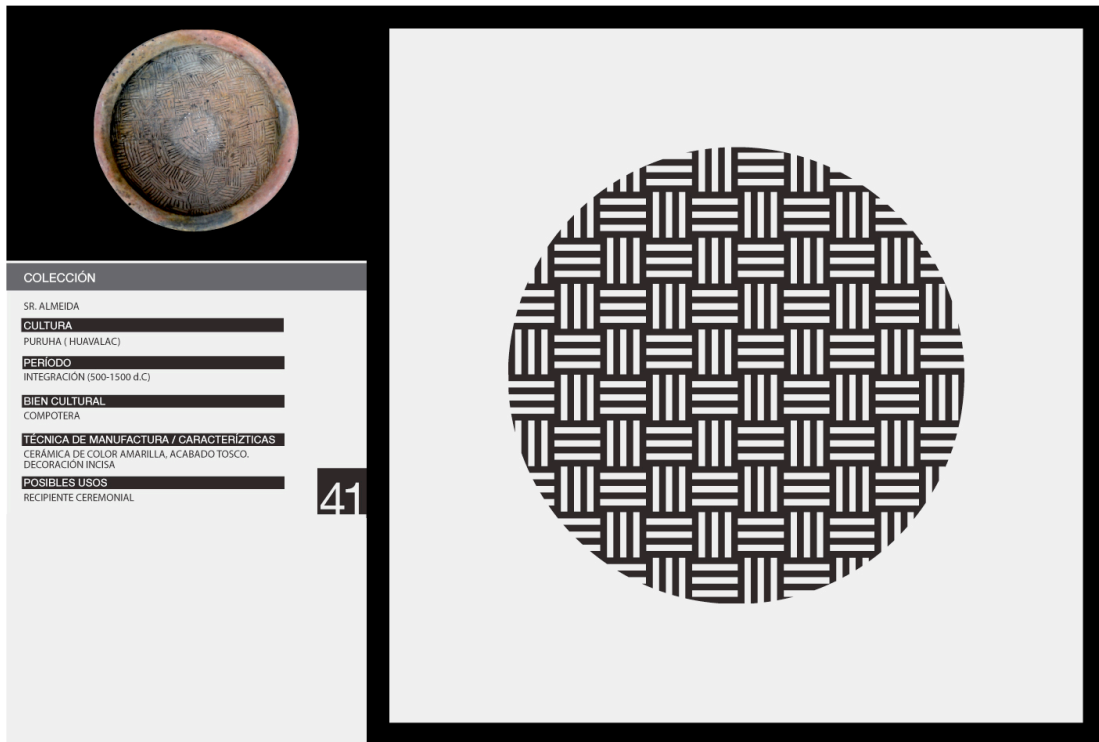


Figura IV-83: Digitalización pieza 41

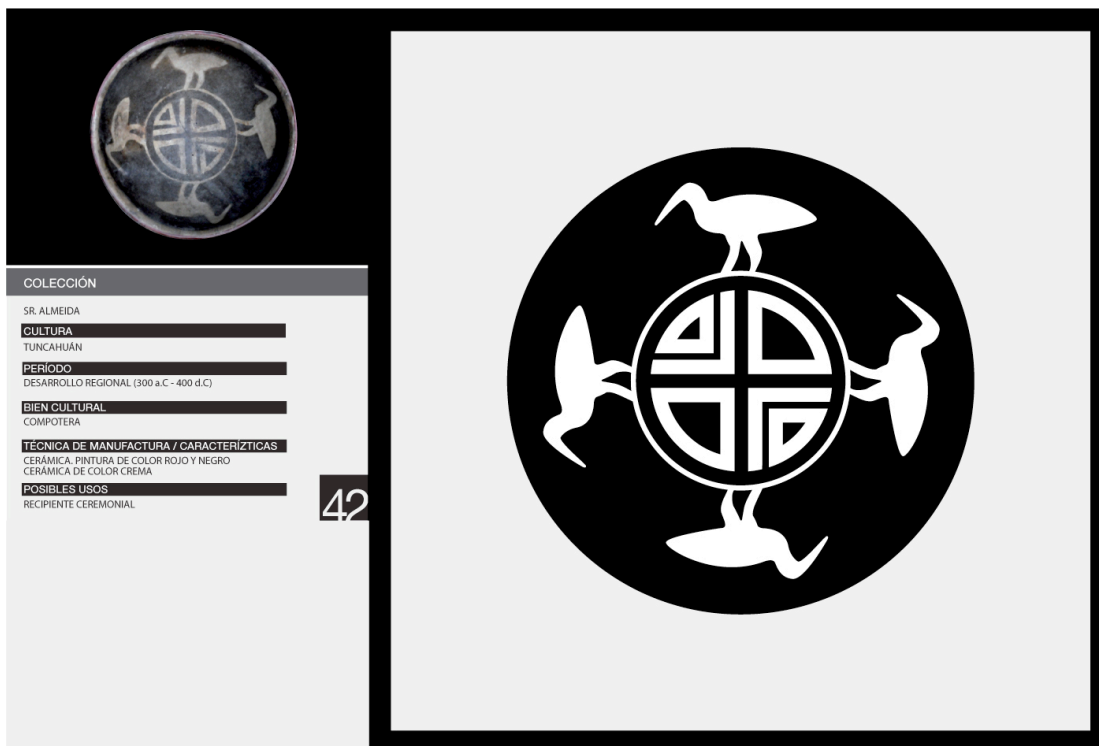


Figura IV-84: Digitalización pieza 42



Figura IV-85: Digitalización pieza 43



Figura IV-86: Digitalización pieza 44

3.3. Análisis formal de cada una de las piezas

En éste proceso de la investigación analizamos cada diseño presente en las piezas precolombinas para encontrar: el tipo de estructura que tienen, la utilización del módulo las leyes y categorías compositivas presentes. Se creó una ficha descriptiva para cada pieza.

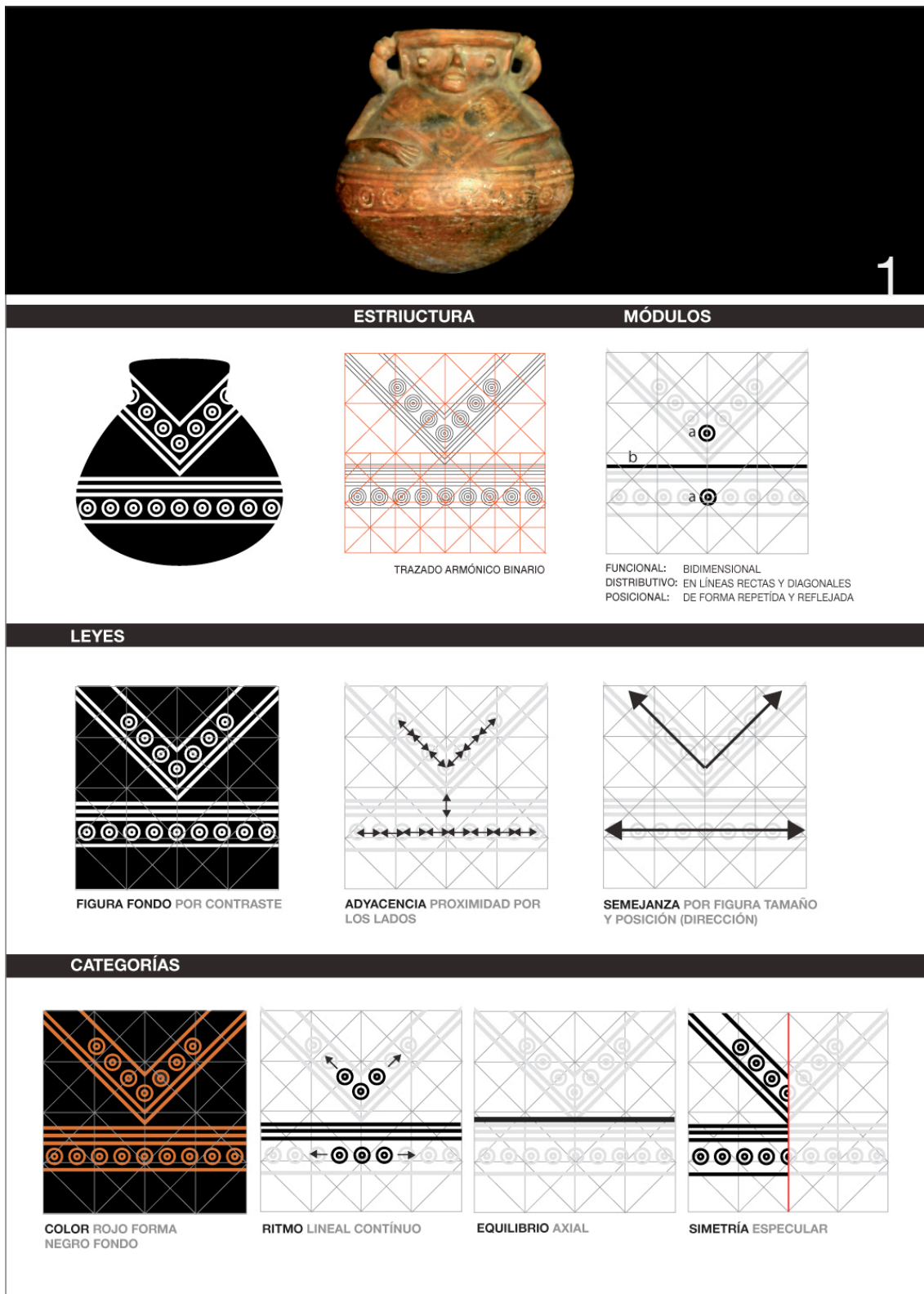


Figura IV-87: Análisis pieza 1

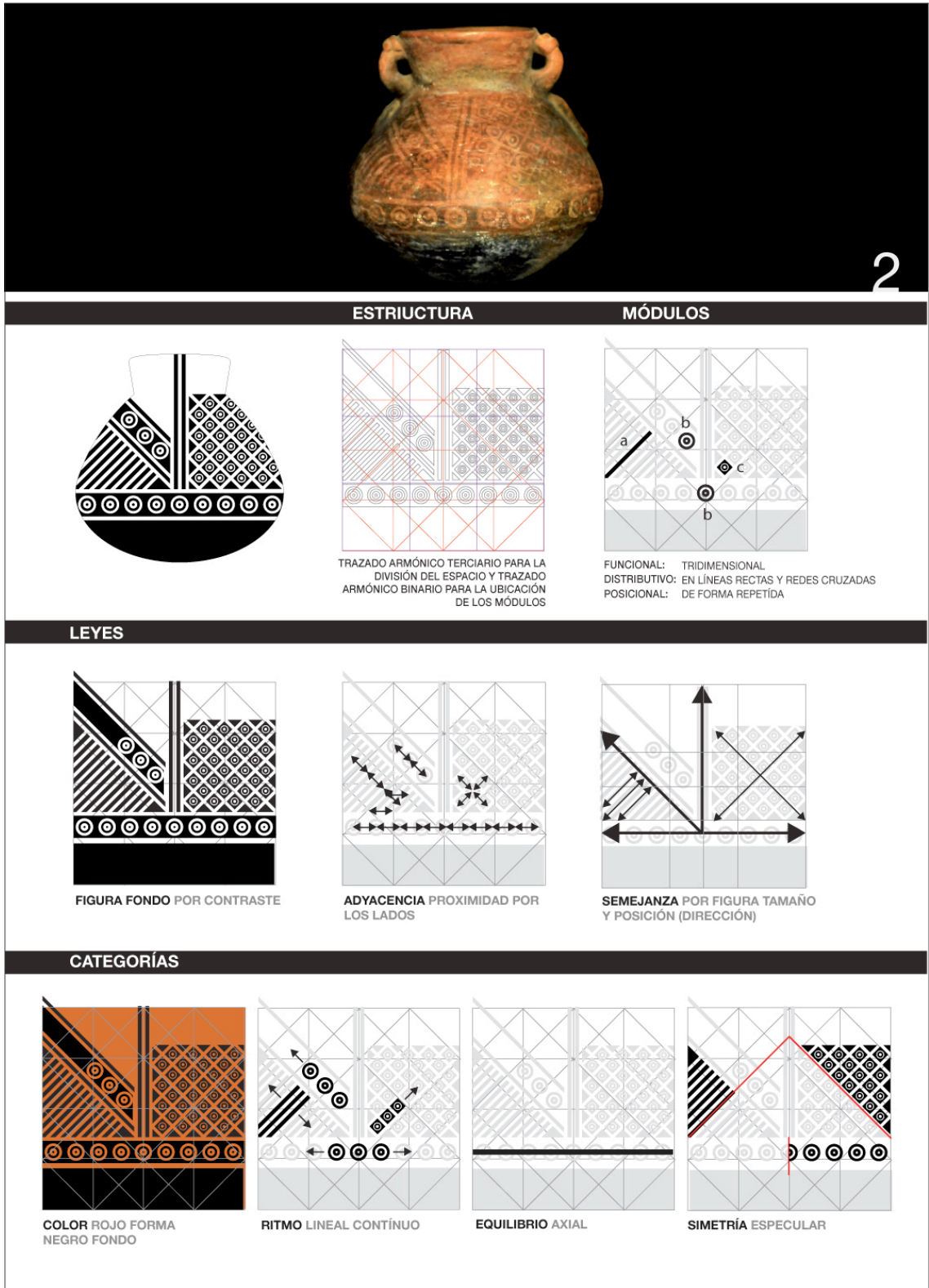


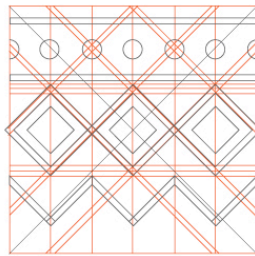
Figura IV-88: Análisis pieza 2



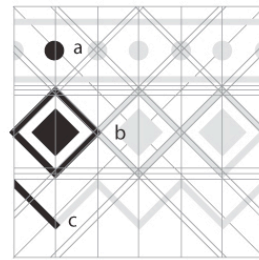
3

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LINEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA Y REFLEJADA

LEYES

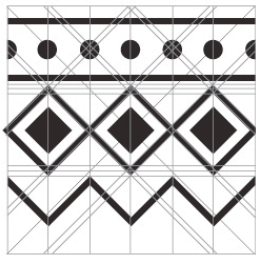
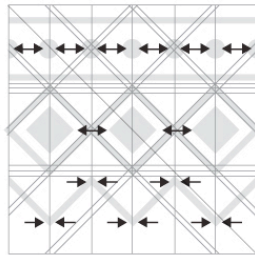
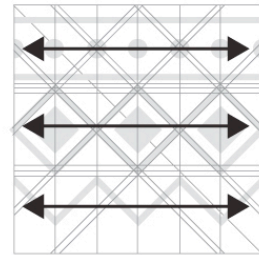


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

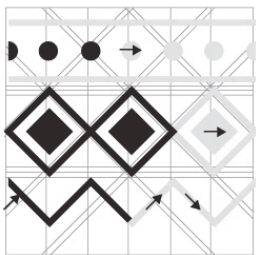


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES

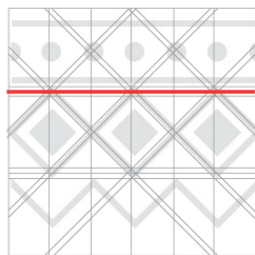


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

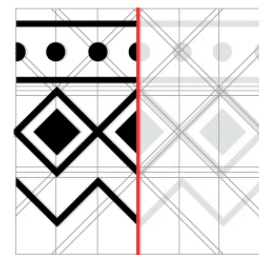
CATEGORÍAS



RITMO CONTÍNUO Y OPUESTO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA ESPECULAR

Figura IV-89: Análisis pieza 3

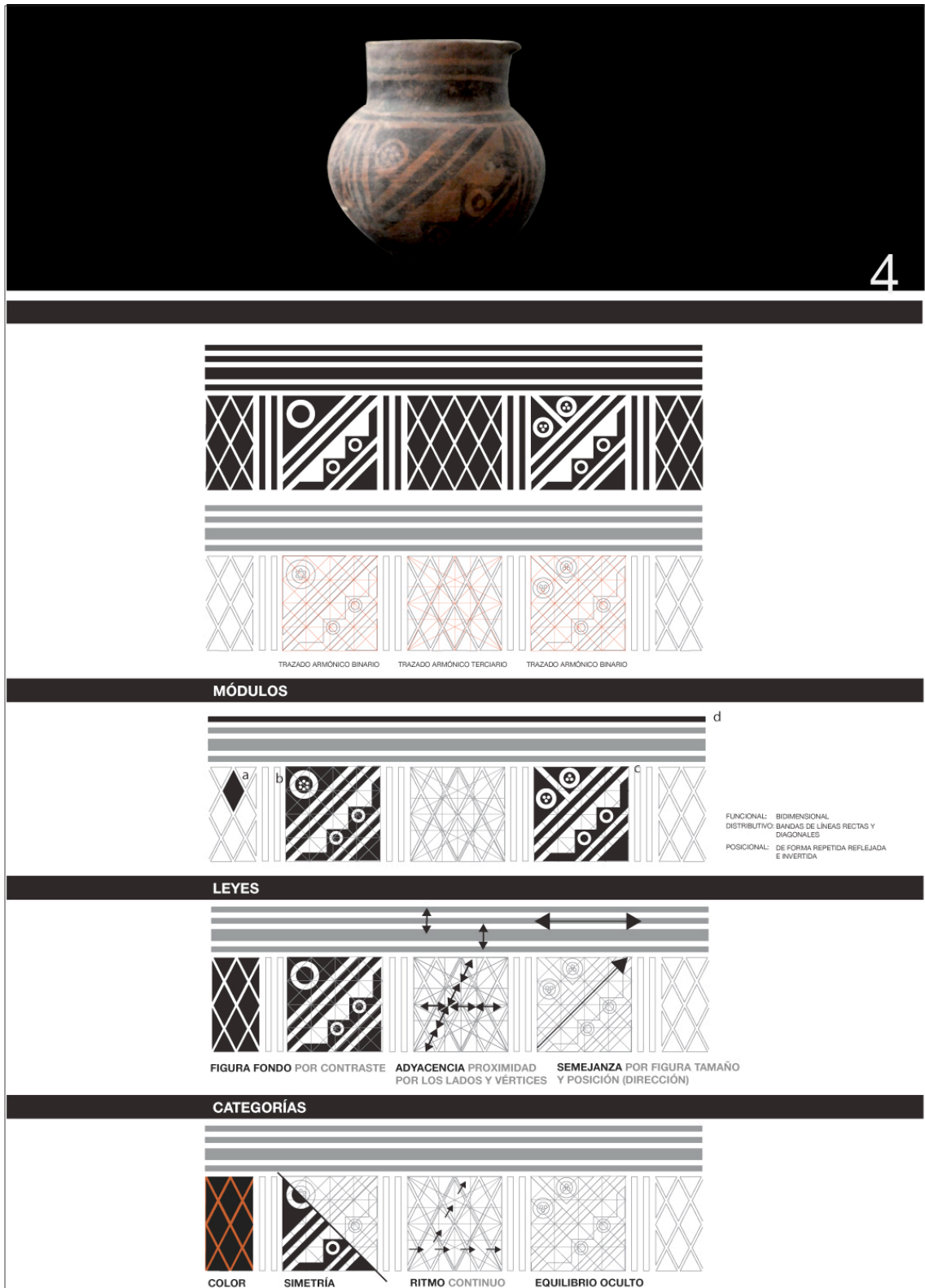



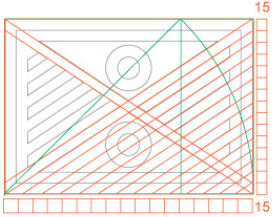
Figura IV-90: Análisis pieza 4

5

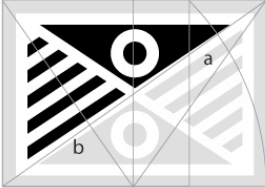
ESTRUCTURA **MÓDULOS**



TRAZADO ARMÓNICO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REFLEJADA



LEYES

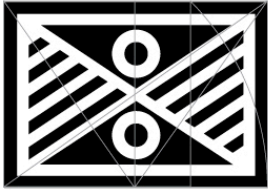
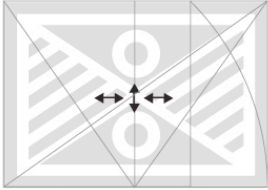
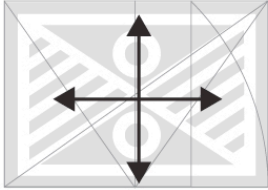


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

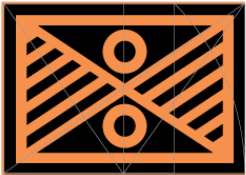


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

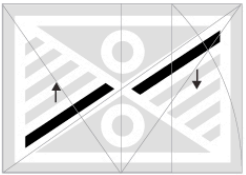


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

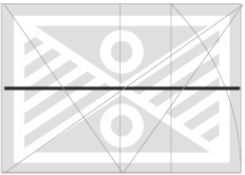
CATEGORÍAS



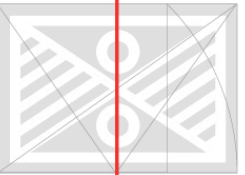
COLOR ROJO ARCILLA FORMA NEGRO FONDO



RITMO LINEAL CONTINUO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-91: Análisis pieza 5

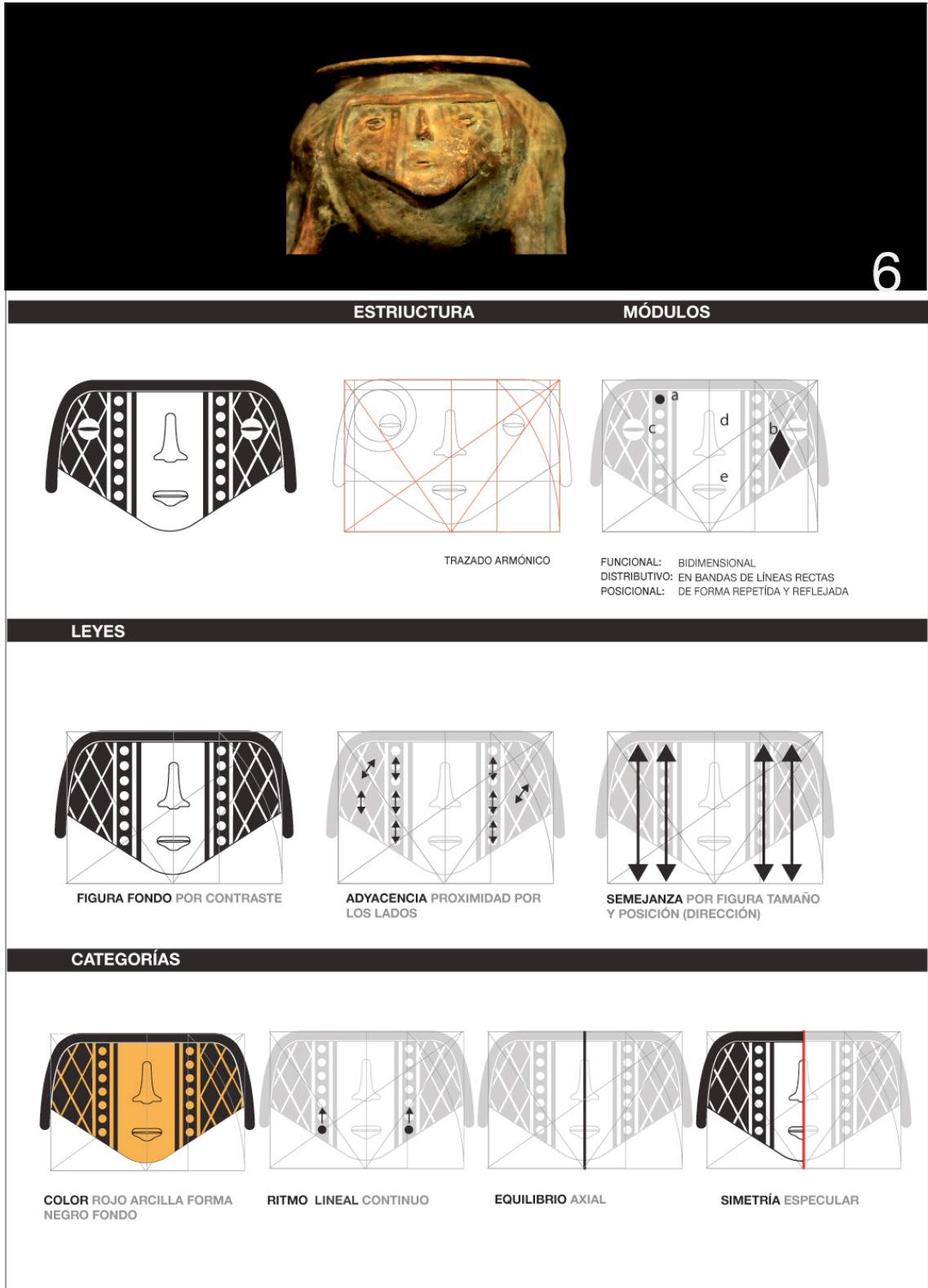


Figura IV-92: Análisis pieza 6

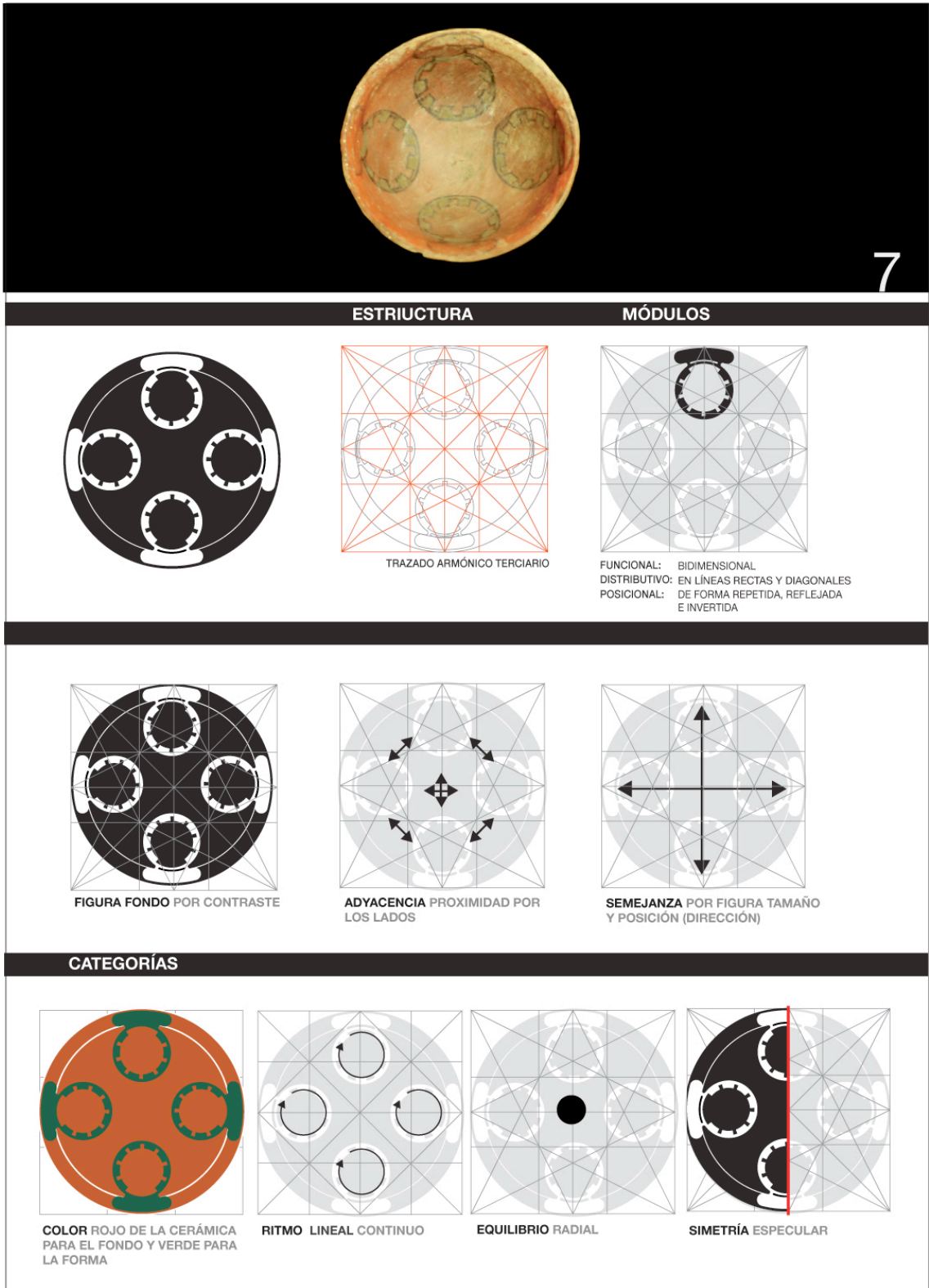


Figura IV-93: Análisis pieza 7

8

ESTRUCTURA **MÓDULOS**

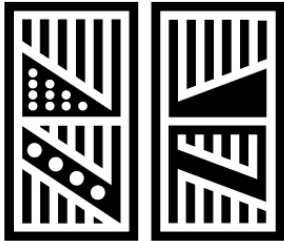
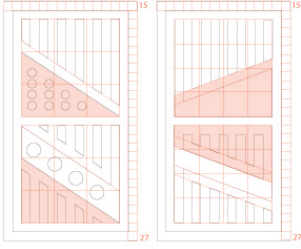
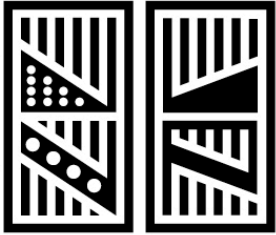


FIGURA FONDO POR CONTRASTE



TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA

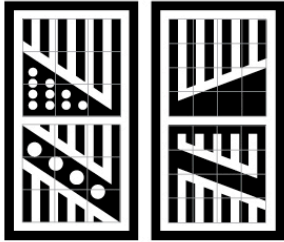
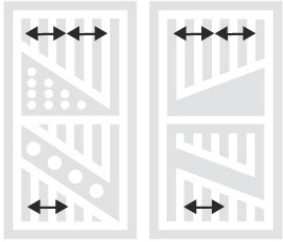
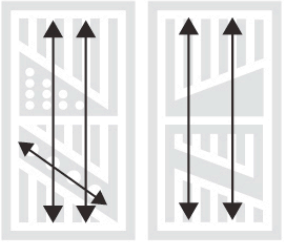


FIGURA FONDO POR CONTRASTE




ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

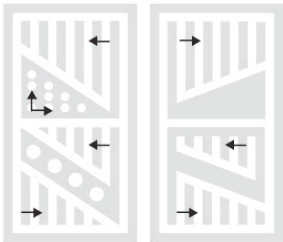


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

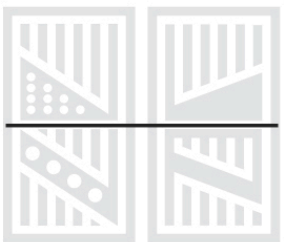
CATEGORÍAS



COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO LINEAL CONTINUO



EQUILIBRIO RADIAL

Figura IV-94: Análisis pieza 8

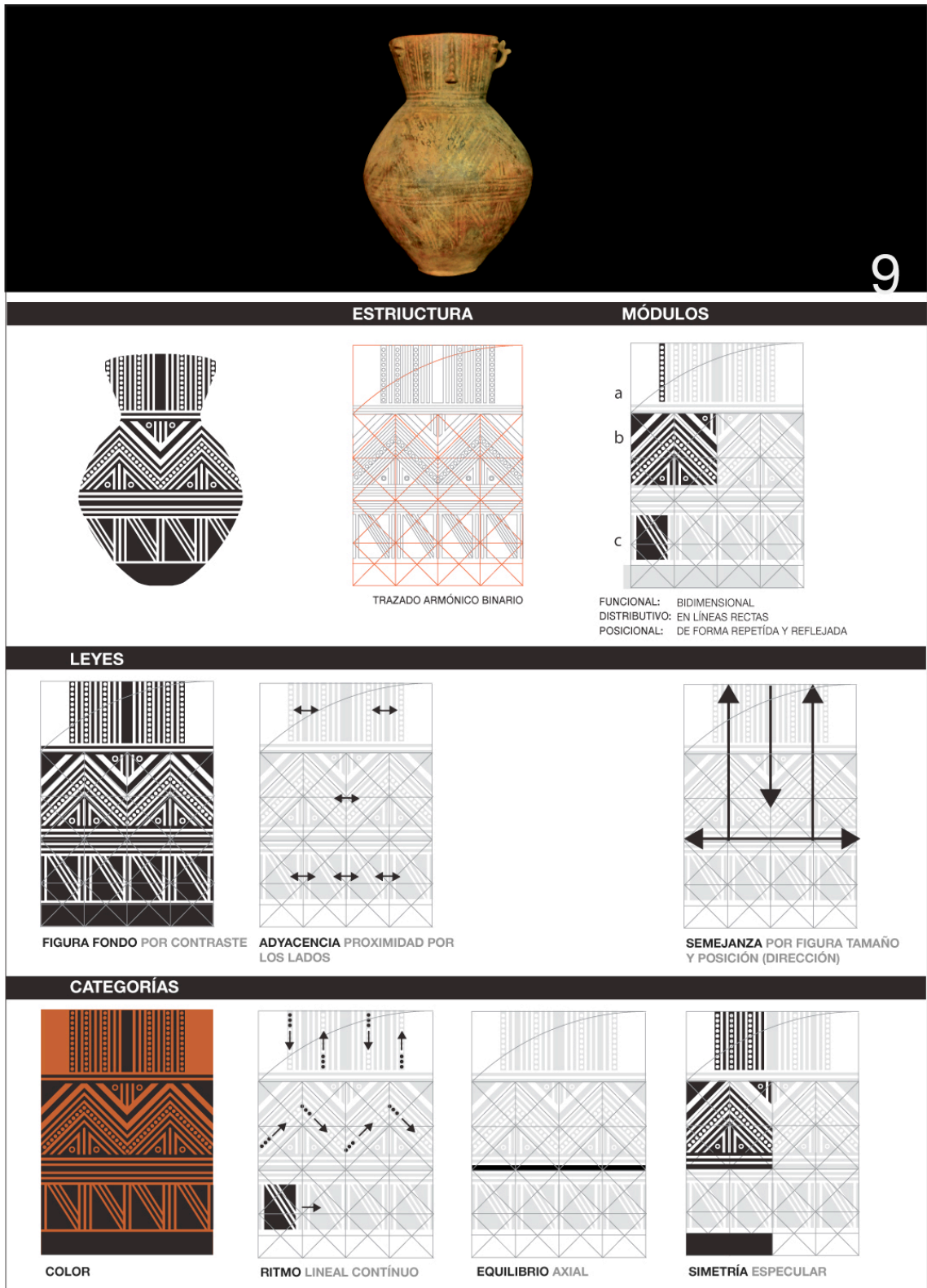
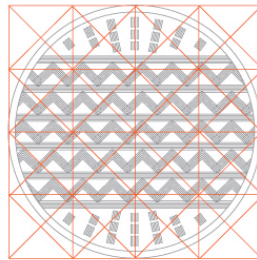


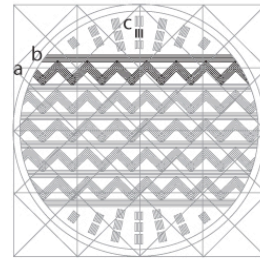
Figura IV-95: Análisis pieza 9

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO

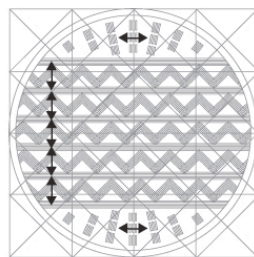


FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA

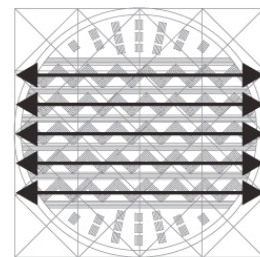
LEYES



FIGURA FONDO POR CONTRASTE

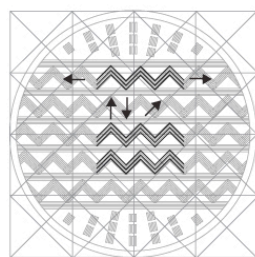


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

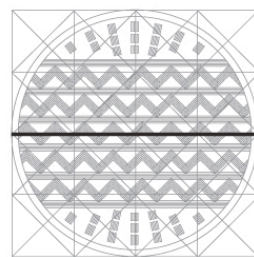


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

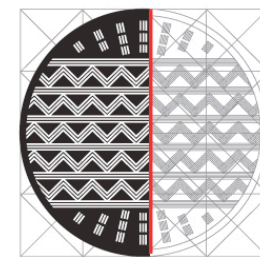
CATEGORÍAS



RITMO LINEAL OPUESTO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA ESPECULAR

Figura IV-96: Análisis pieza 10

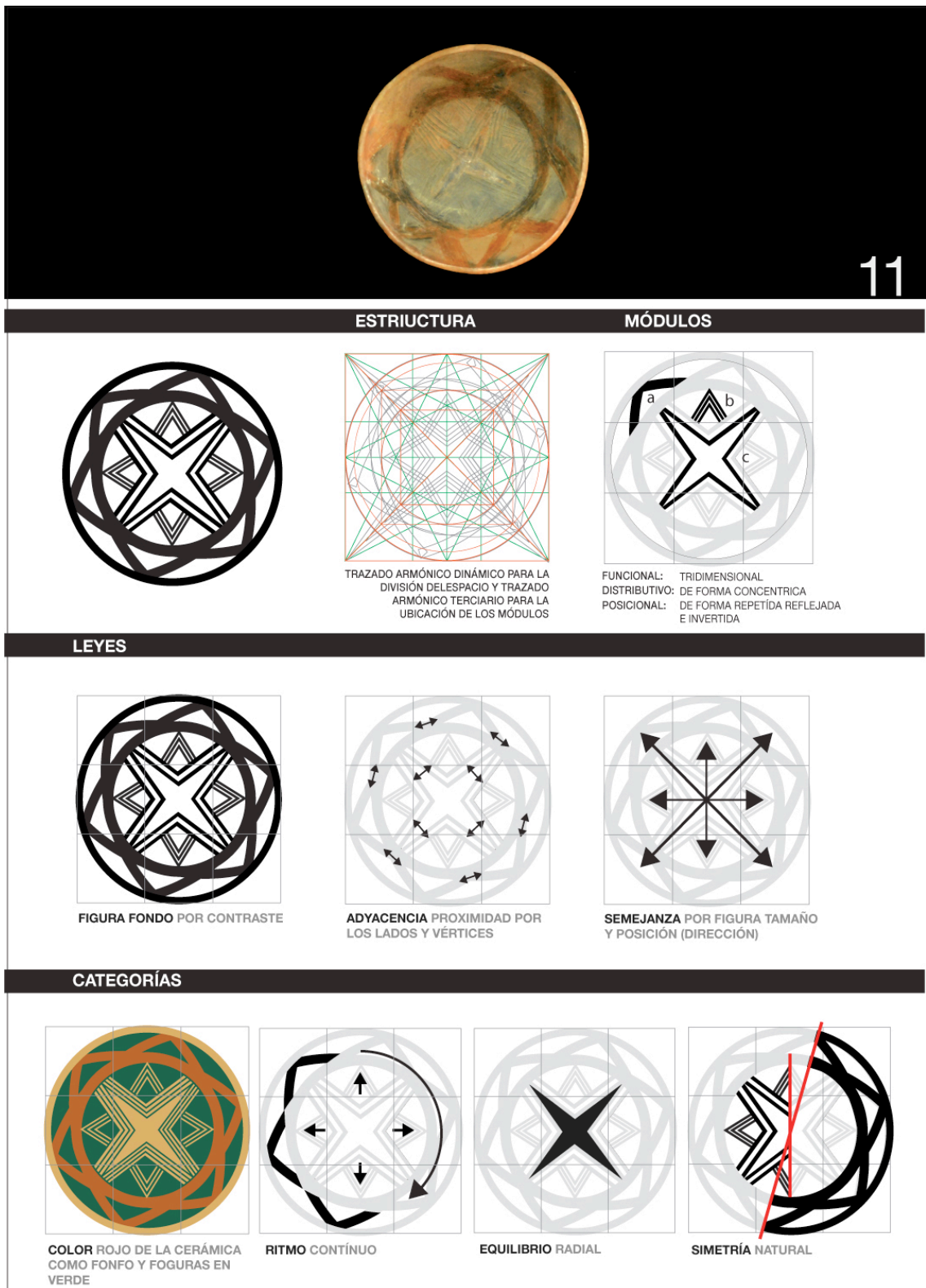


Figura IV-97: Análisis pieza 11

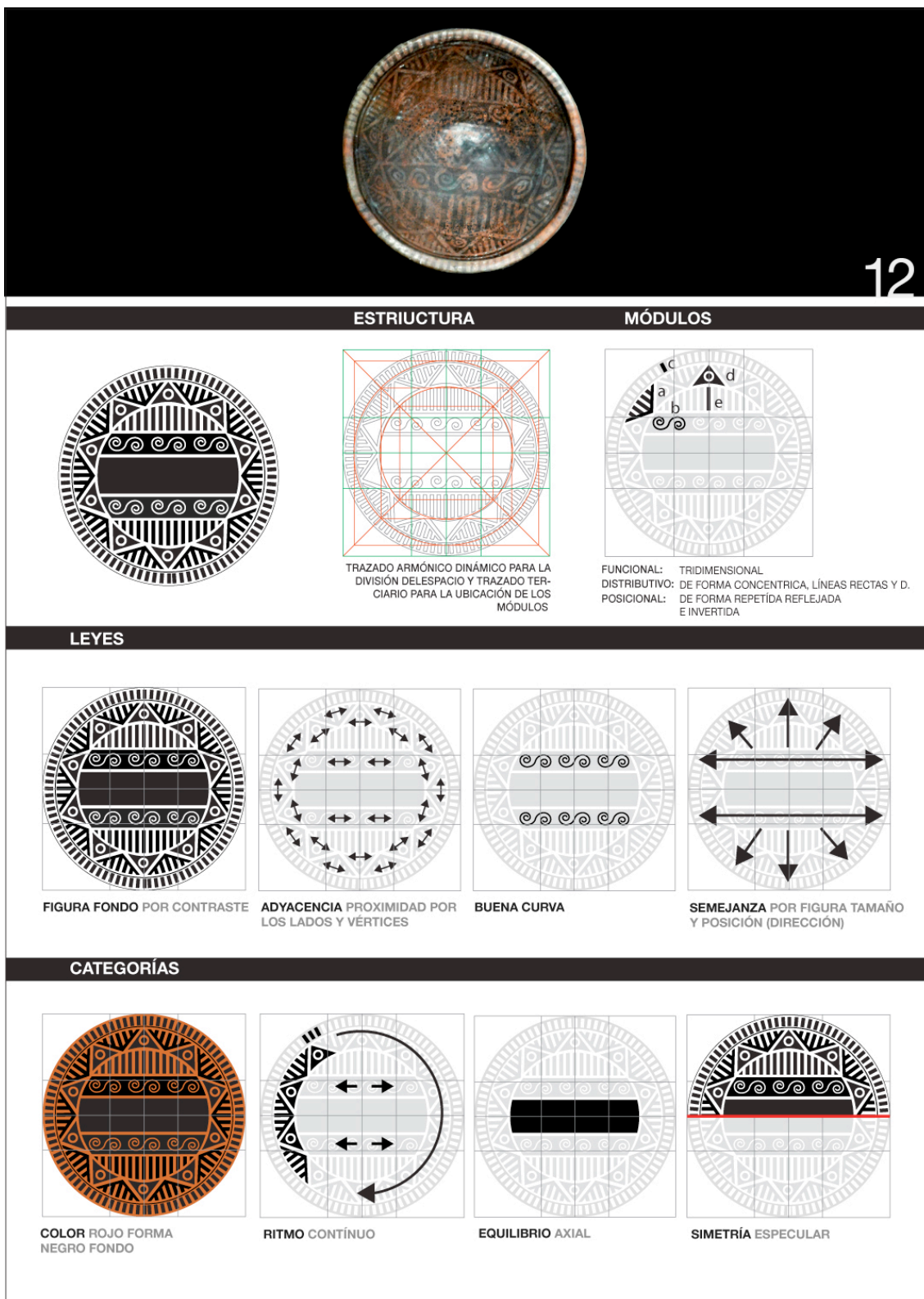


Figura IV-98: Análisis pieza 12

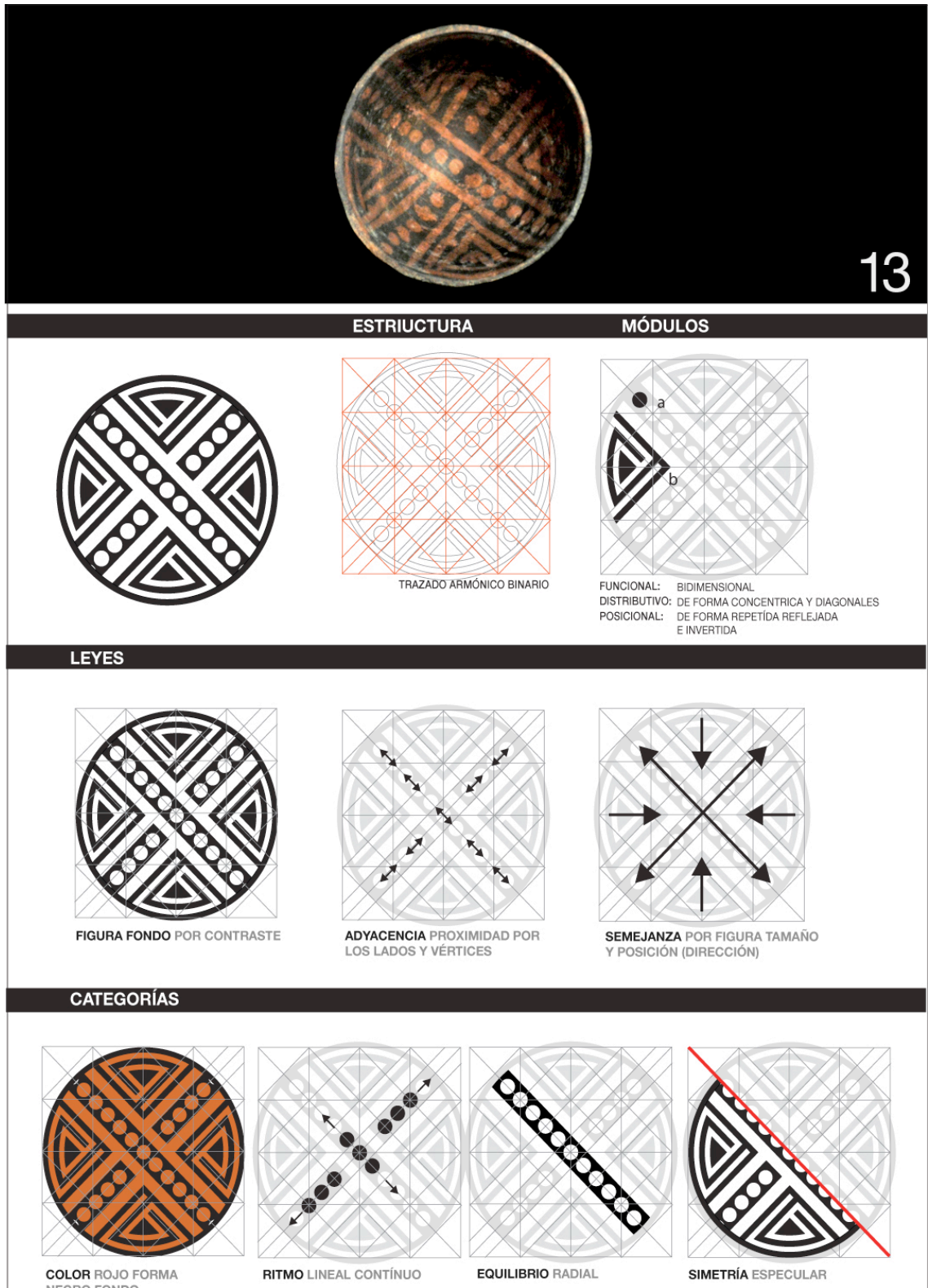


Figura IV-99: Análisis pieza 13

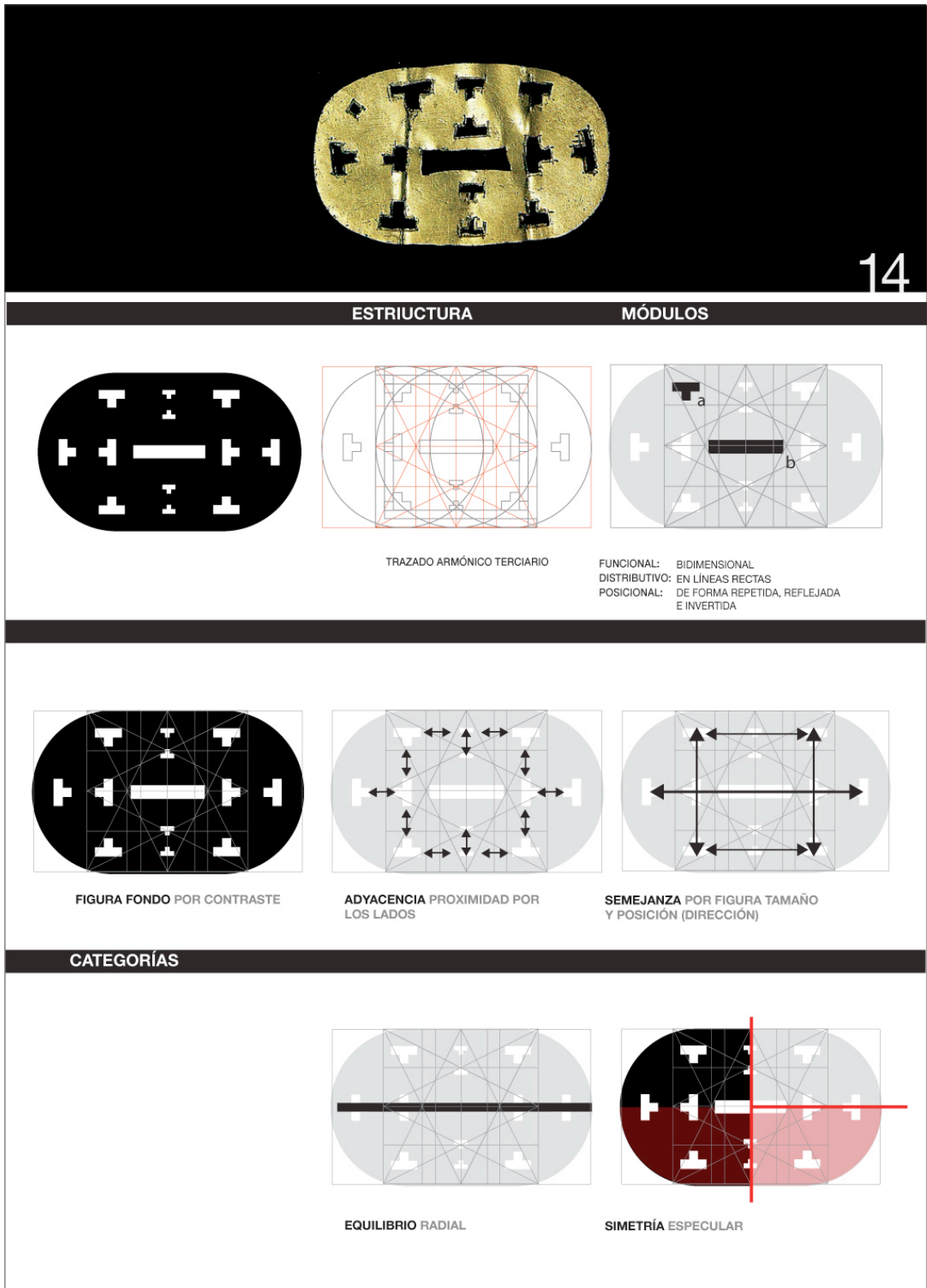
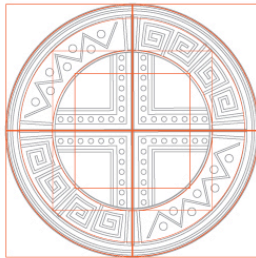


Figura IV-100: Análisis pieza 14



ESTRUCTURA

MÓDULOS



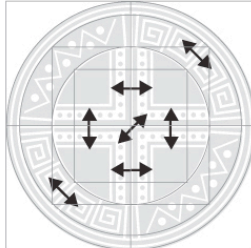
TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO



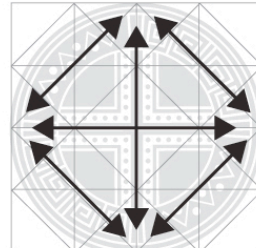
FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS Y DIAGONALES
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA, REFLEJADA E INVERTIDA



FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES

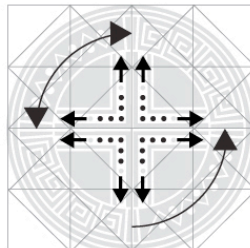


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

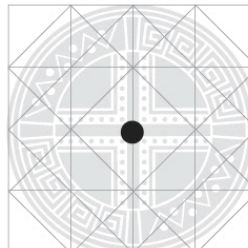
CATEGORÍAS



COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO CONTINUO



EQUILIBRIO RADIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-101: Análisis pieza 15

16


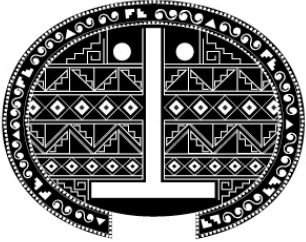
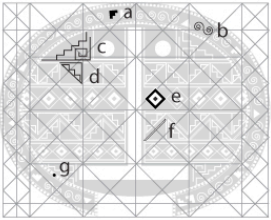
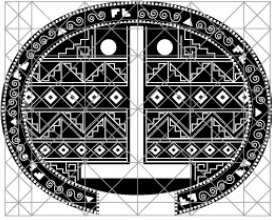
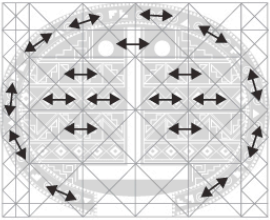
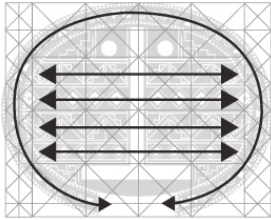
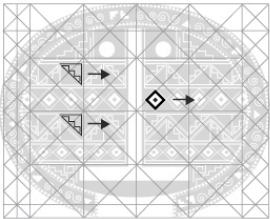
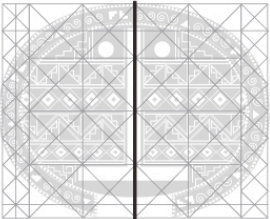
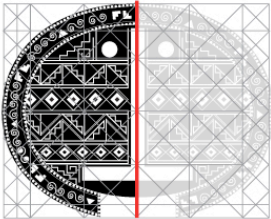
ESTRUCTURA	MÓDULOS	
		
 <p>TRAZADO ARMÓNICO BINARIO</p>	 <p>FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA, REFLEJADA E INVERTIDA</p>	
LEYES		
 <p>FIGURA FONDO POR CONTRASTE</p>	 <p>ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES</p>	 <p>SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)</p>
CATEGORÍAS		
 <p>RITMO LINEAL CONTINUO Y OPUESTO</p>	 <p>EQUILIBRIO AXIAL</p>	 <p>SIMETRÍA NATURAL</p>

Figura IV-102: Análisis pieza 16

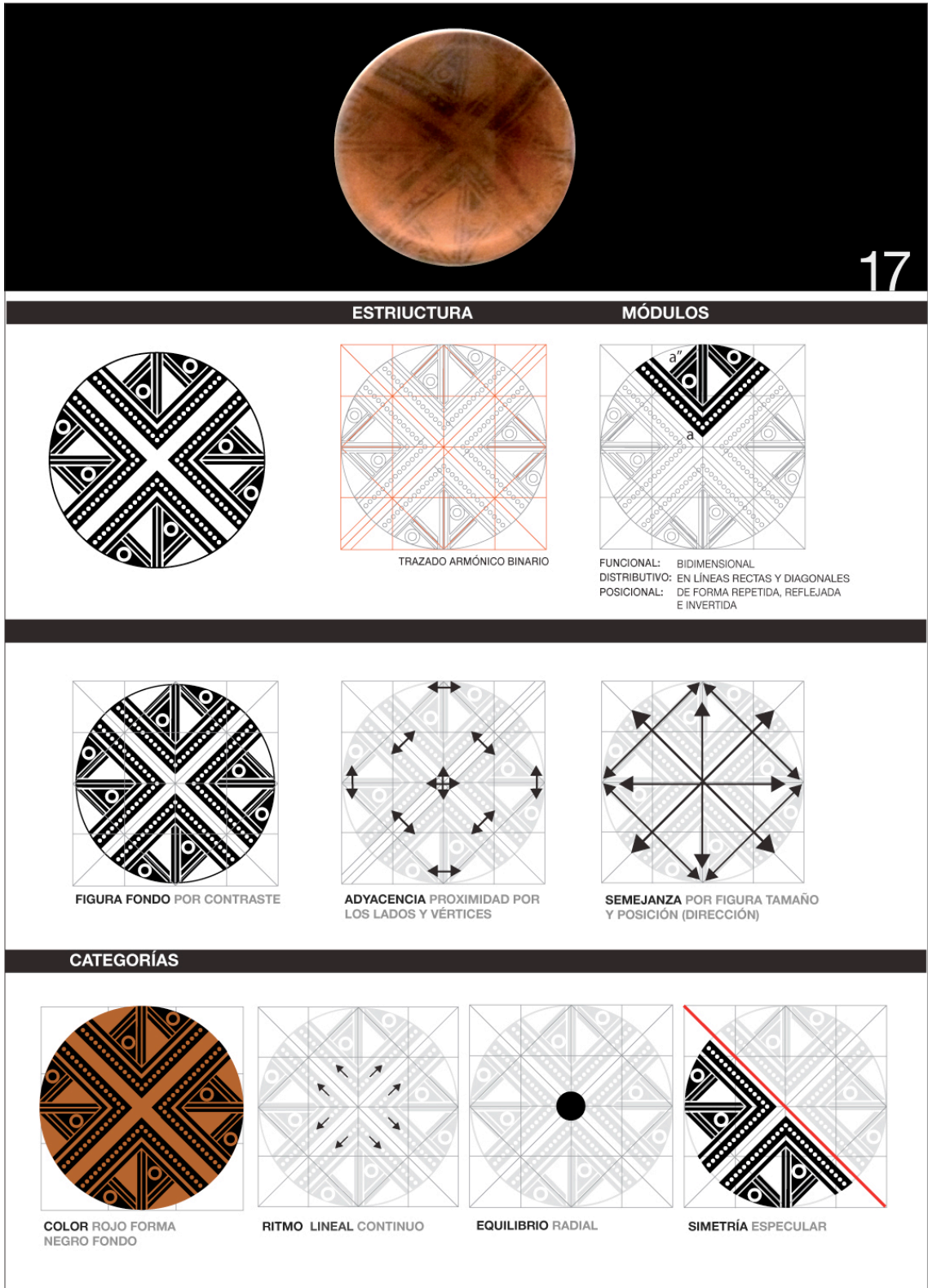
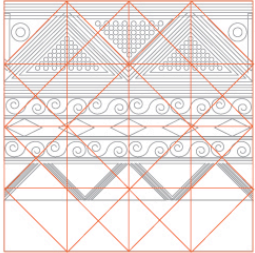


Figura IV-103: Análisis pieza 17

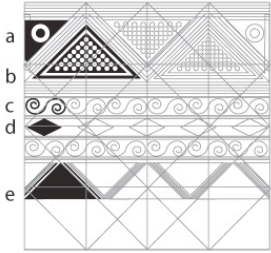
18

ESTRUCTURA



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO

MÓDULOS



a
b
c
d
e

FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA REFLEJADA E INVERTIDA

LEYES


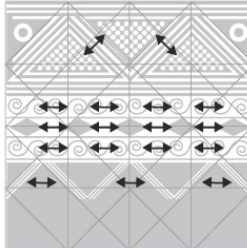
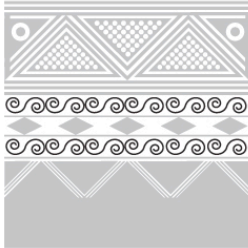


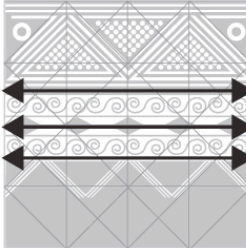
FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES




BUENA CURVA

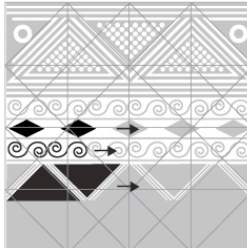


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

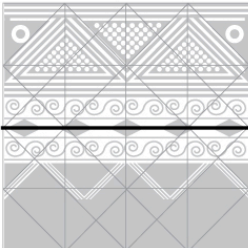
CATEGORÍAS



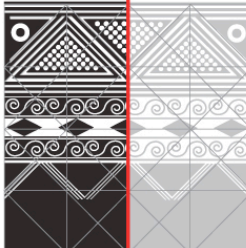
COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO LINEAL CONTÍNUO Y OPUESTO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA ESPECULAR

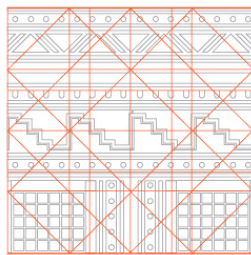
Figura IV-104: Análisis pieza 18



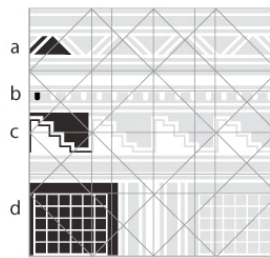
19

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO Y TERCARIO

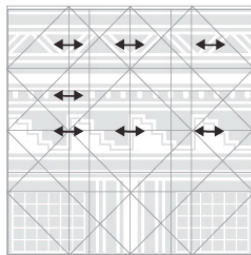


FUNCIONAL: TRIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA REFLEJADA E INVERTIDA

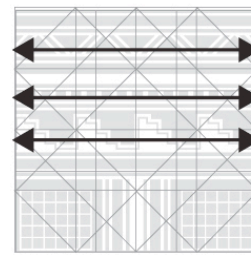
LEYES



FIGURA FONDO POR CONTRASTE

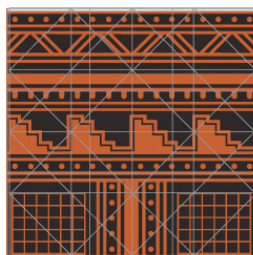


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES

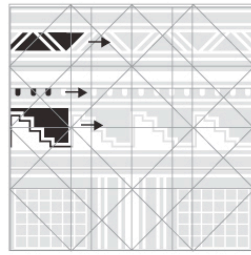


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

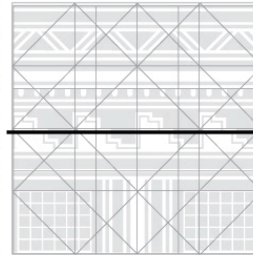
CATEGORÍAS



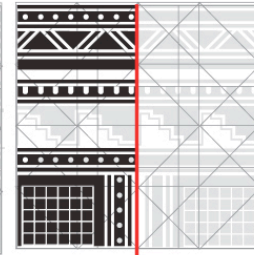
COLOR



RITMO LINEAL CONTÍNUO Y OPUESTO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-105: Análisis pieza 19

20

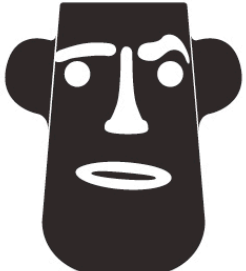
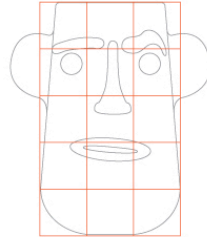
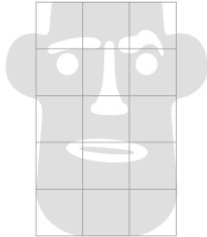
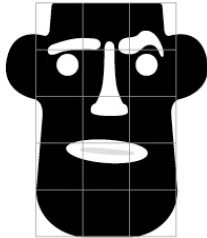
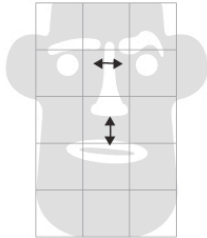
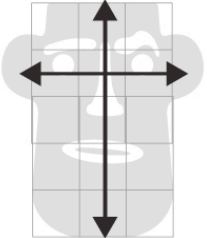
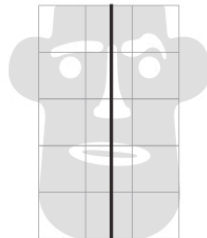
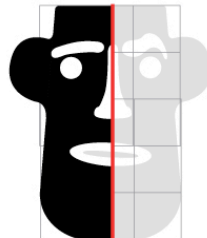
ESTRUCTURA		MÓDULOS
	 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO</p>	 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS POSICIONAL: DE FORMA REFLEJADA</p>
LEYES		
 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">FIGURA FONDO POR CONTRASTE</p>	 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS</p>	 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)</p>
CATEGORÍAS		
 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">EQUILIBRIO AXIAL</p>	 <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">SIMETRÍA NATURAL</p>	

Figura IV-106: Análisis pieza 20

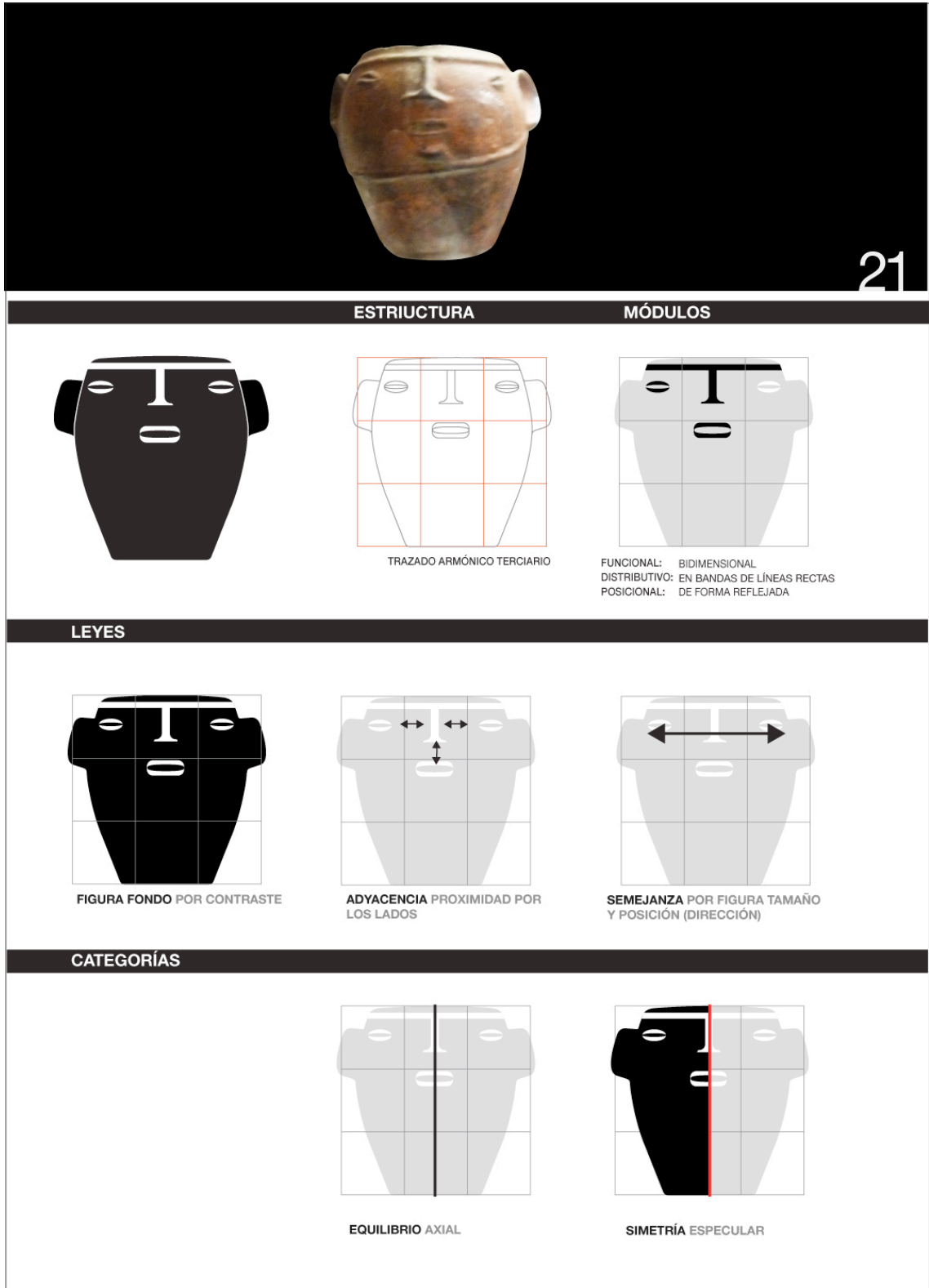



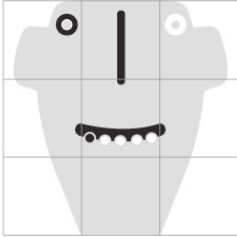
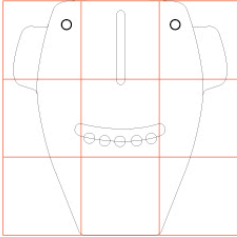
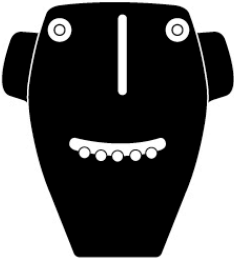
Figura IV-107: Análisis pieza 21



22

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO

FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REFLEJADA

LEYES

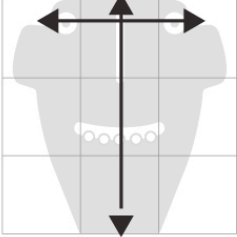
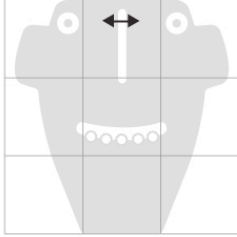
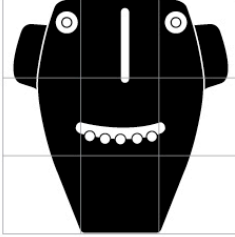
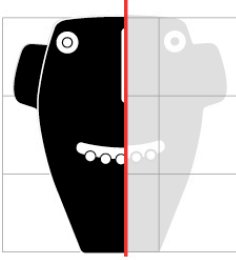
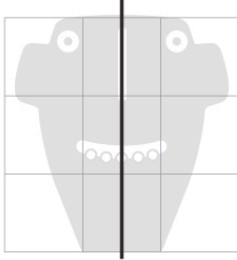


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

CATEGORÍAS



EQUILIBRIO AXIAL

SIMETRÍA ESPECULAR

Figura IV-108: Análisis pieza 22

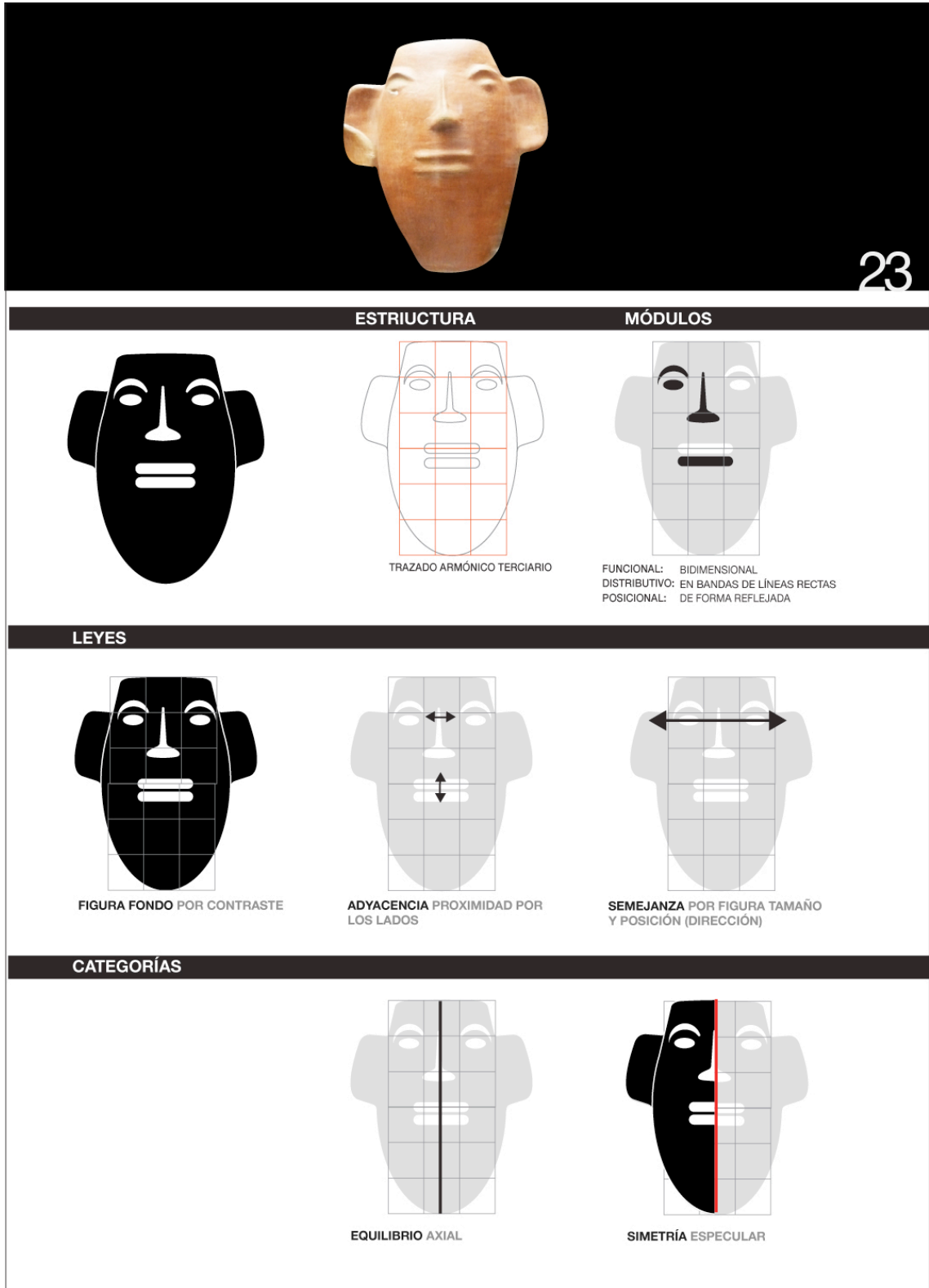


Figura IV-109: Análisis pieza 23

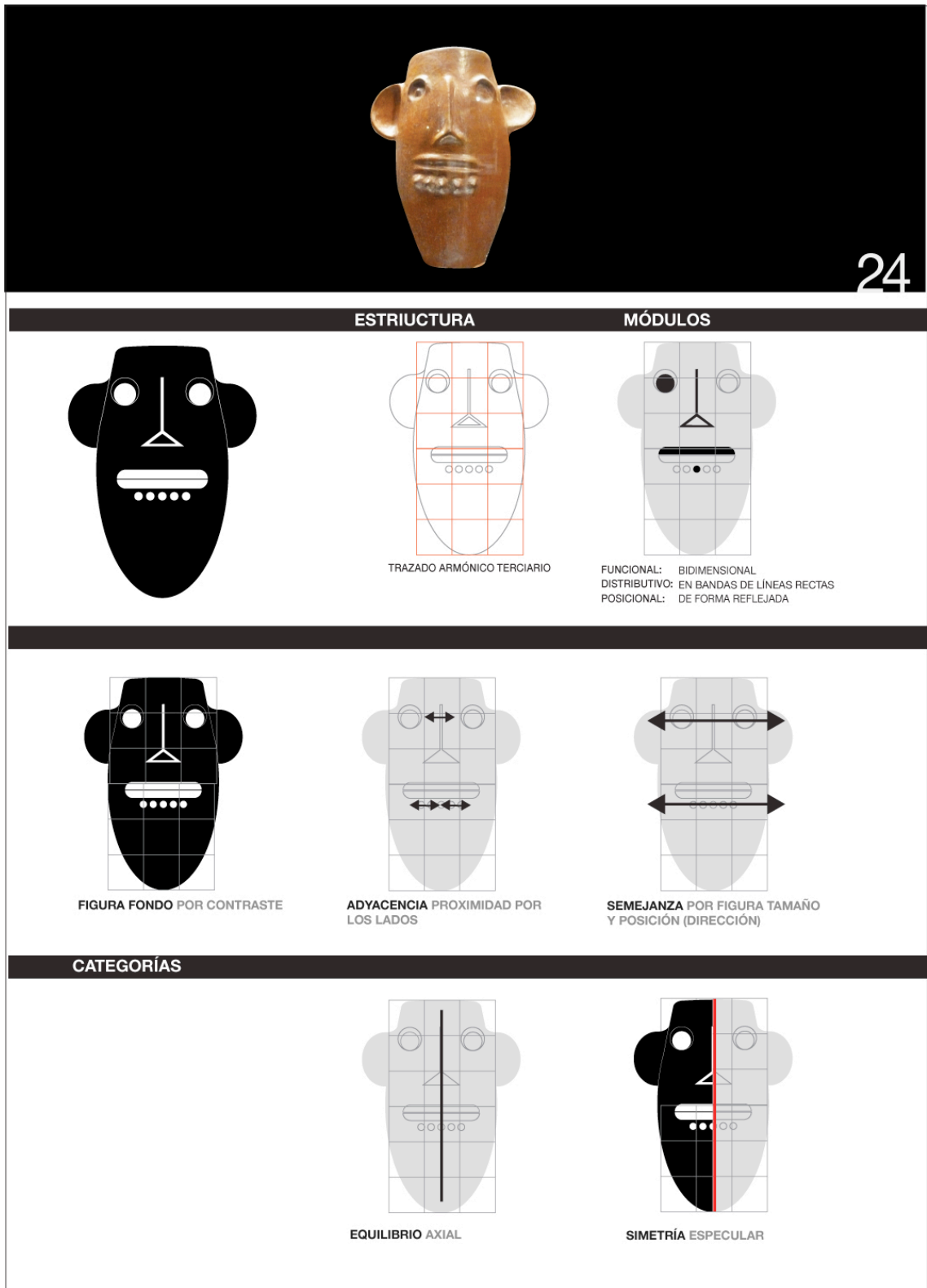


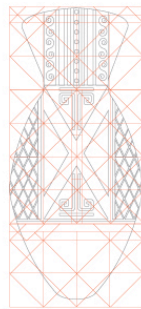
Figura IV-110: Análisis pieza 24



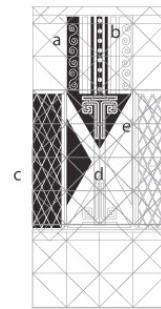
25

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO

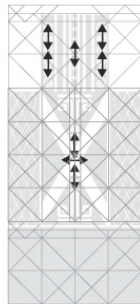


FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA Y REFLEJADA

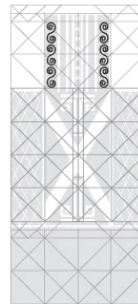
LEYES



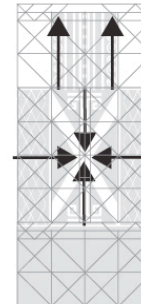
FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES



BUENA CURVA

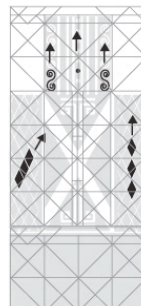


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

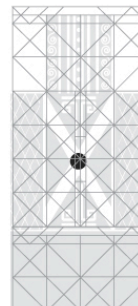
CATEGORÍAS



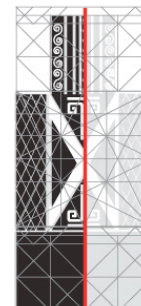
COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO LINEAL CONTÍNUO



EQUILIBRIO AXIAL



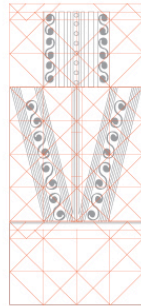
SIMETRÍA ESPECULAR

Figura IV-111: Análisis pieza 25



ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO

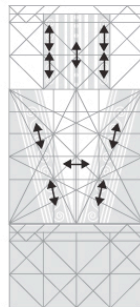


FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA Y REFLEJADA

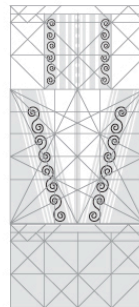
LEYES



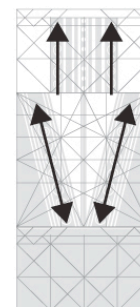
FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES



BUENA CURVA

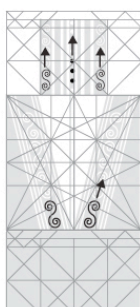


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

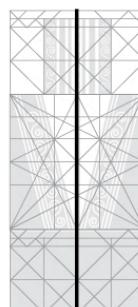
CATEGORÍAS



COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO LINEAL CONTINUO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA ESPECULAR

Figura IV-112: Análisis pieza 26

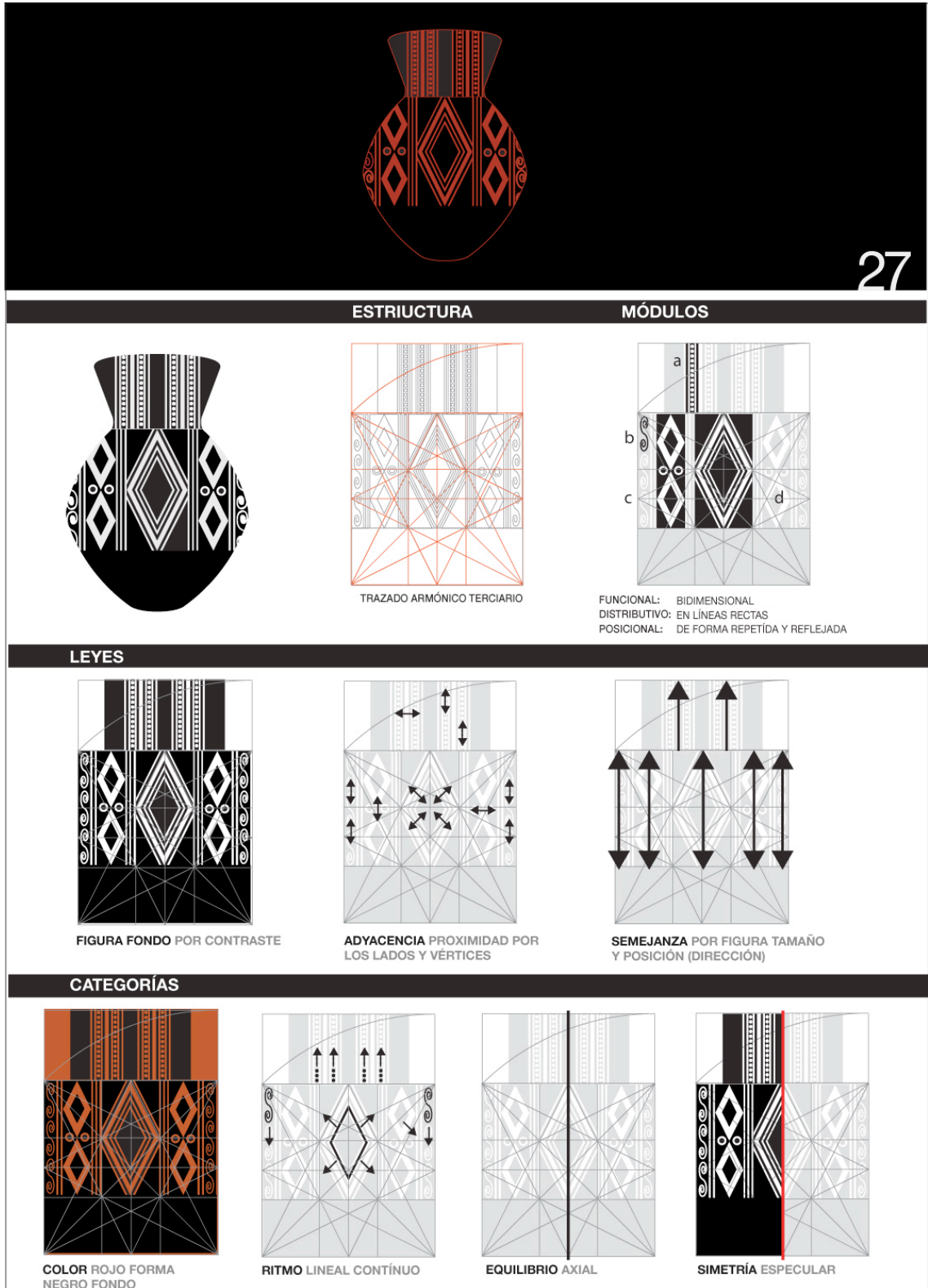


Figura IV-113: Análisis pieza 27

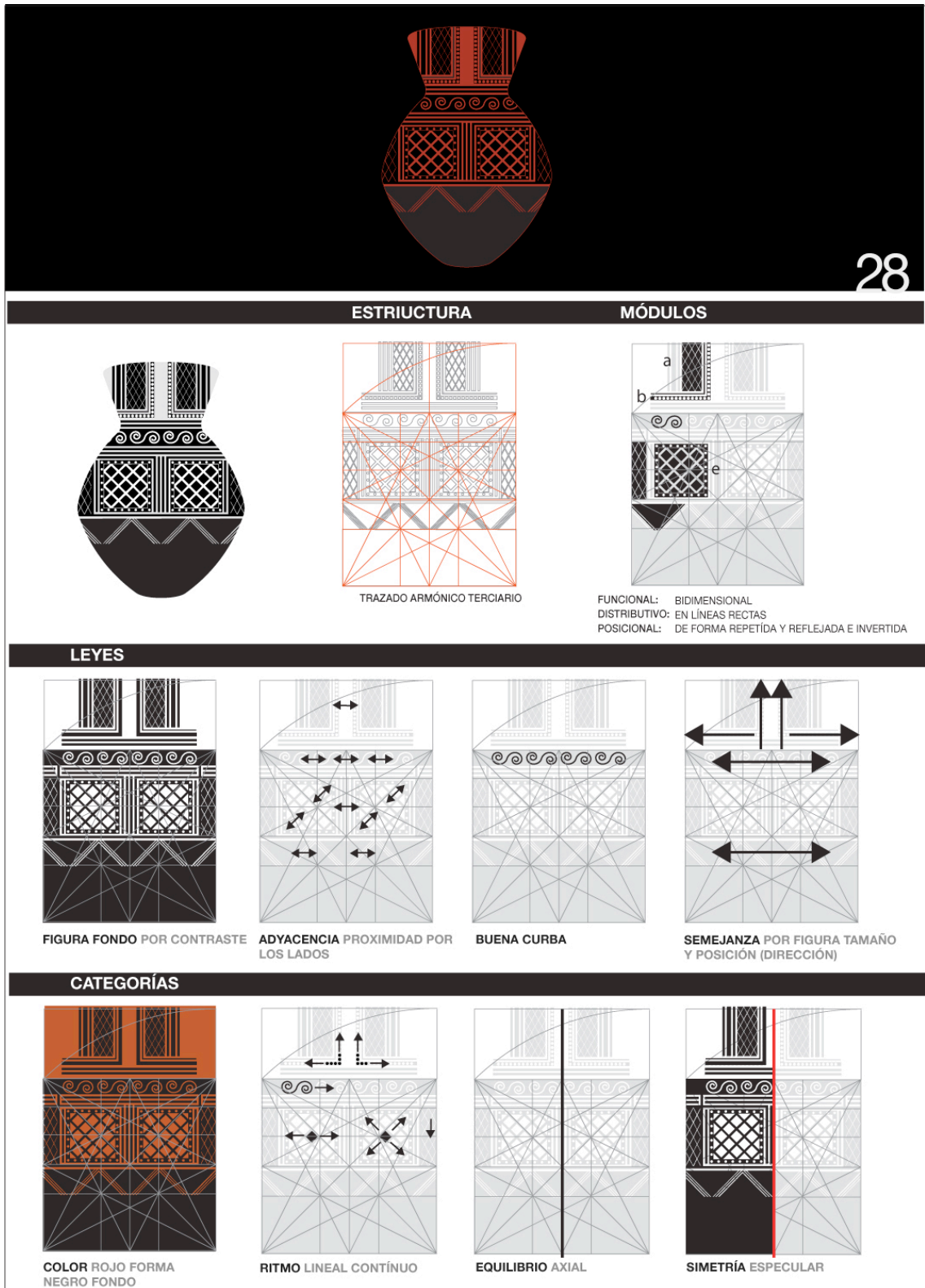


Figura IV-114: Análisis pieza 28

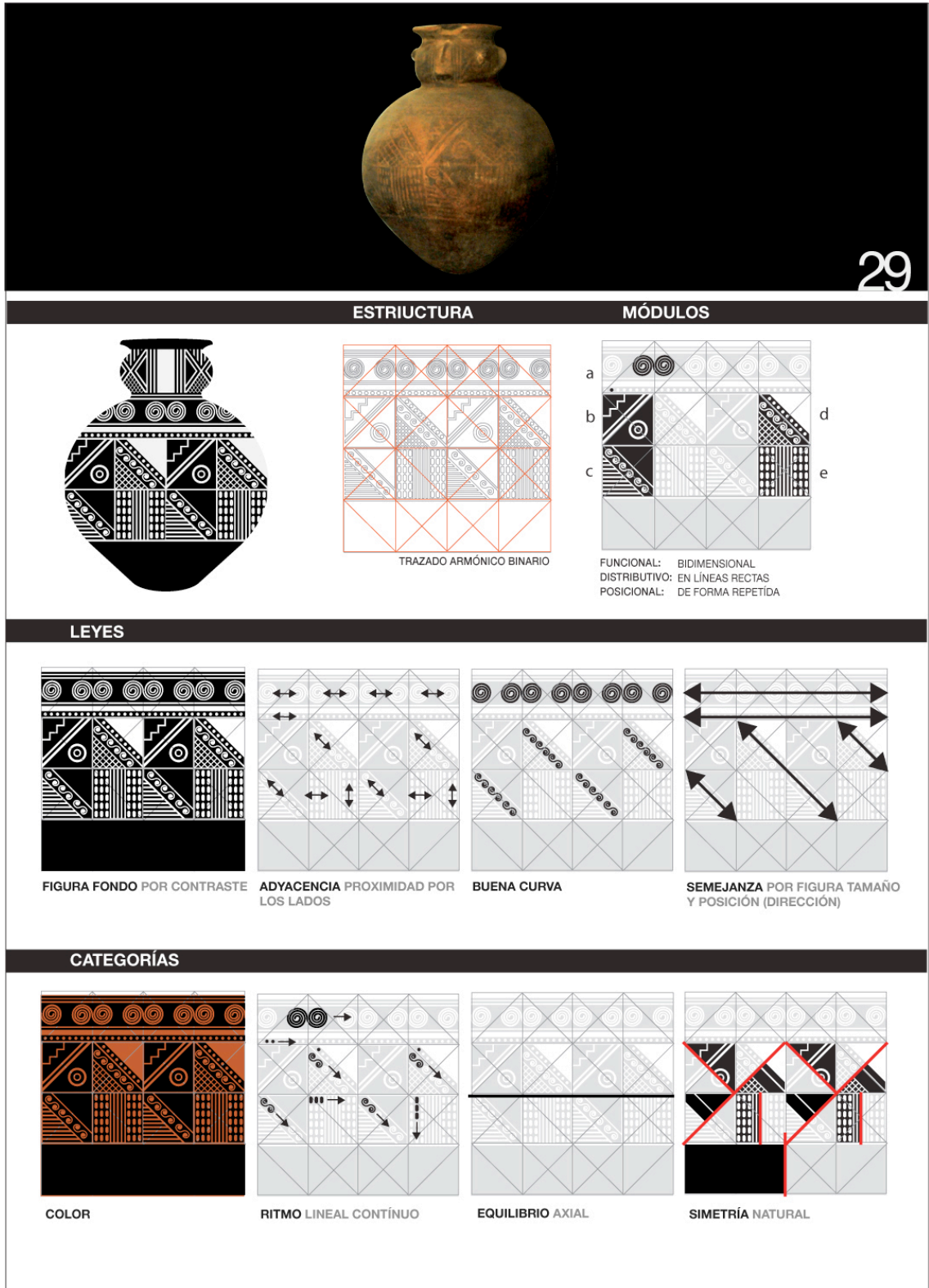




Figura IV-115: : Análisis pieza 29

30

ESTRUCTURA **MÓDULOS**



TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO PARA LA DIVISIÓN DEL ESPACIO Y TRAZADO TERCARIO PARA LA UBICACIÓN DE LOS MÓDULOS



FUNCIONAL: TRIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: DE FORMA CONCENTRICA Y DIAGONALES
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA REFLEJADA E INVERTIDA

LEYES


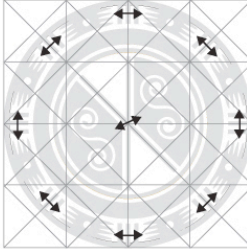
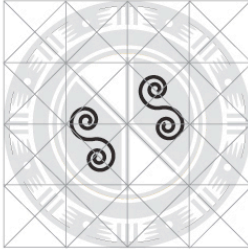



FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES




BUENA CURVA

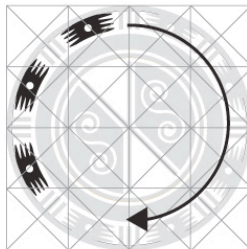


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

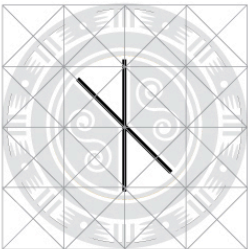
CATEGORÍAS




COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO CONTINUO



EQUILIBRIO RADIAL



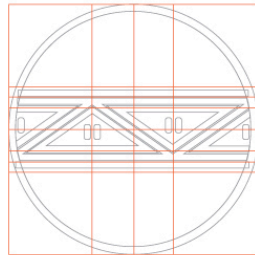
SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-116: : Análisis pieza 30

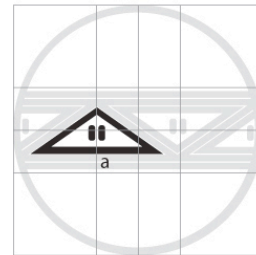


ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REFLEJADA E INVERTIDA

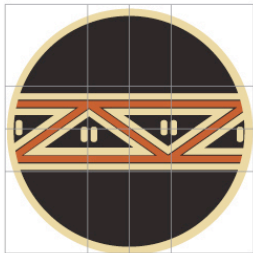
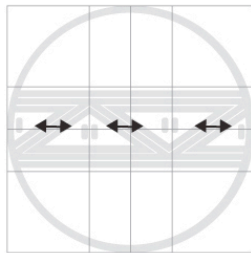
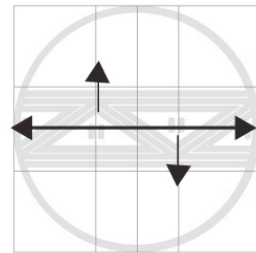


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

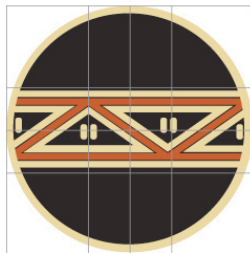


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

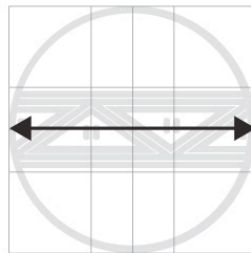


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

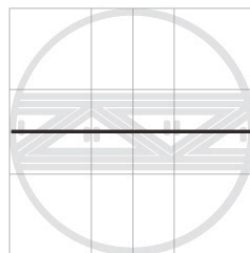
CATEGORÍAS



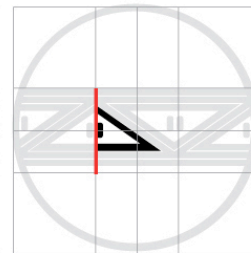
COLOR



RITMO CONTINUO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

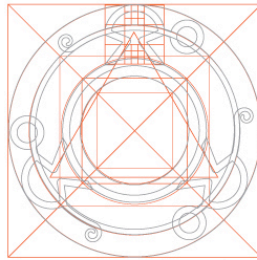
Figura IV-117: : Análisis pieza 31



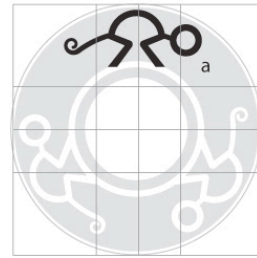
32

ESTRUCTURA

MÓDULOS



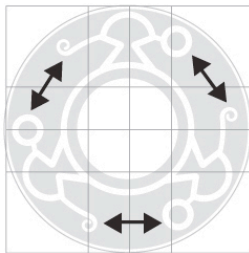
TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO



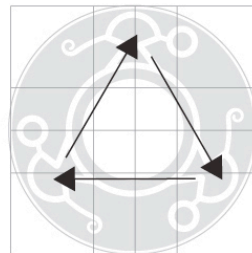
FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: REDES CRUZADAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA



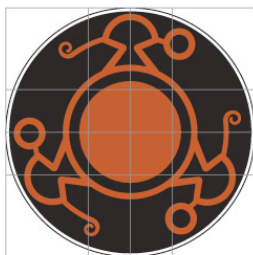
FIGURA FONDO POR CONTRASTE



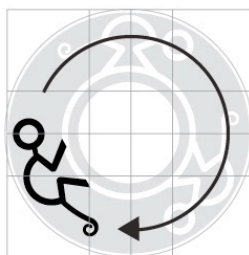
ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS



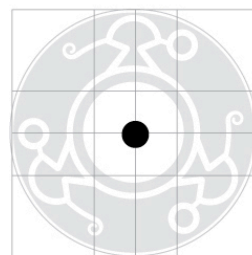
SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)



COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO CONTINUO



EQUILIBRIO RADIAL

Figura IV-118: : Análisis pieza 32

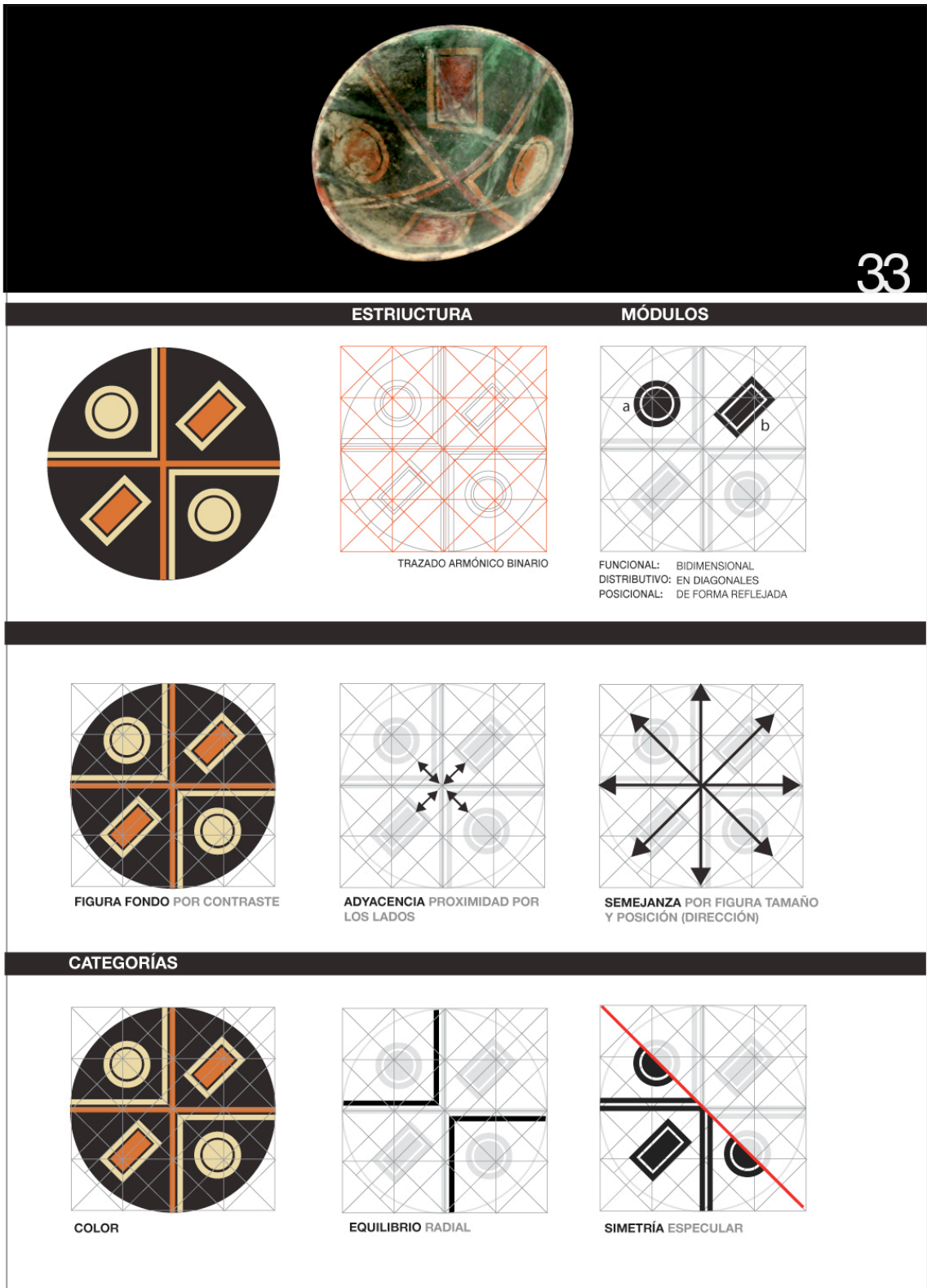


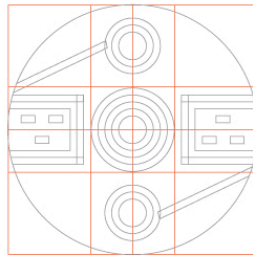
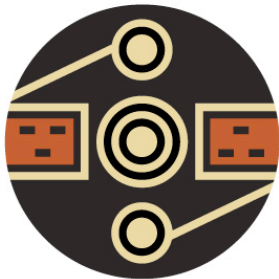
Figura IV-119: : Análisis pieza 33



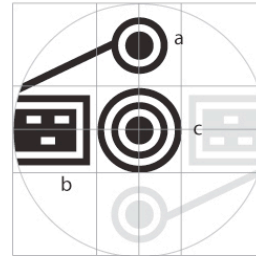
34

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: REDES CRUZADAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA

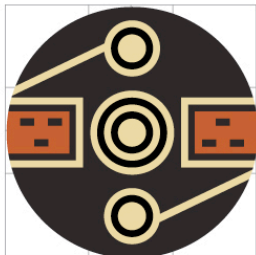
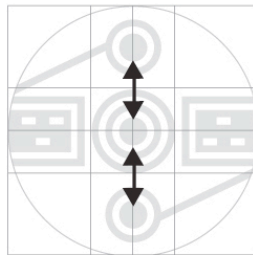
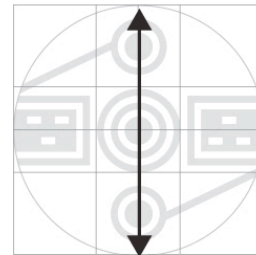


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

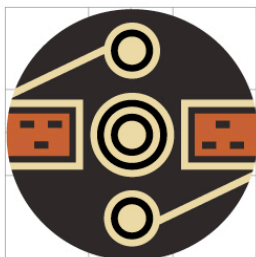


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

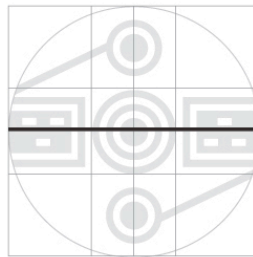


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

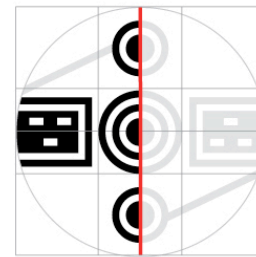
CATEGORÍAS



COLOR



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

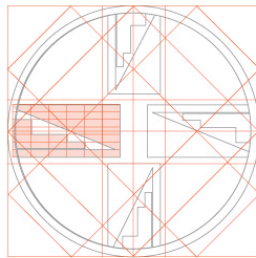
Figura IV-120: Análisis pieza 34



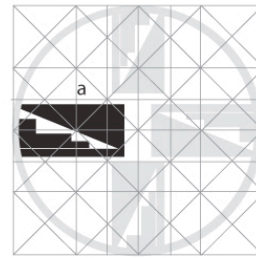
35

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA

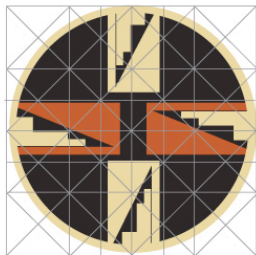
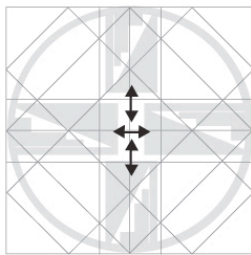
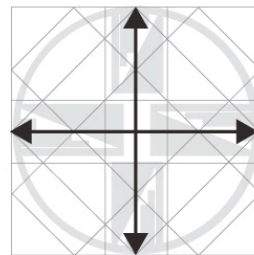


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

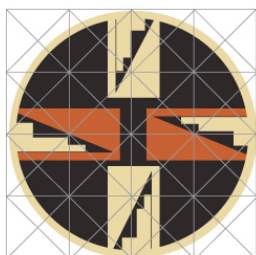


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

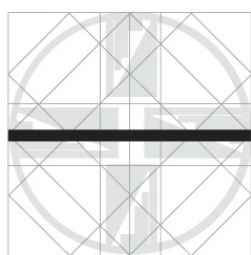


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

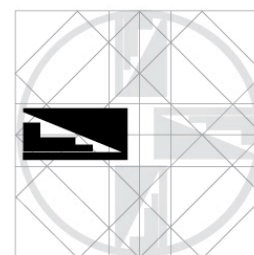
CATEGORÍAS



COLOR ROJO FORMA Y CREMA
ARCILLA NEGRO FONDO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-121: Análisis pieza 35

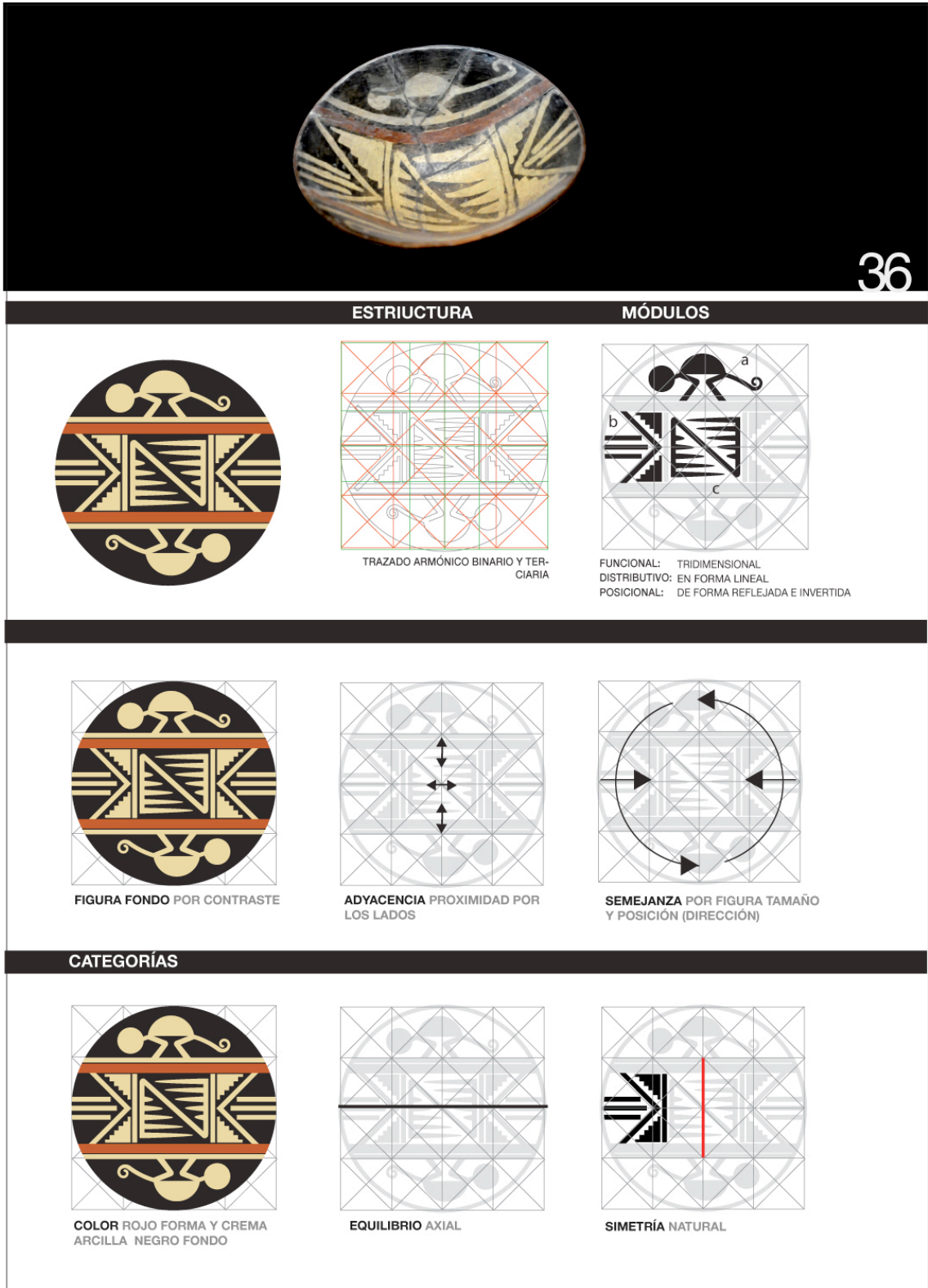
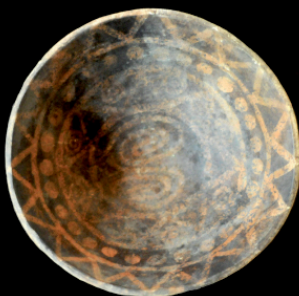


Figura IV-122: Análisis pieza 36



37

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: DE FORMA CONCENTRICA
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA REFLEJADA E INVERTIDA

LEYES



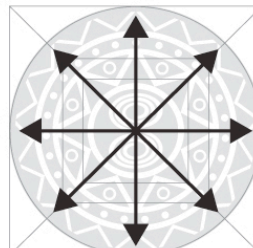
FIGURA FONDO POR CONTRASTE



ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS Y VÉRTICES



BUENA CURVA



SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

CATEGORÍAS



COLOR ROJO FORMA NEGRO FONDO



RITMO CONTÍNUO



EQUILIBRIO RADIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-123: Análisis pieza 37

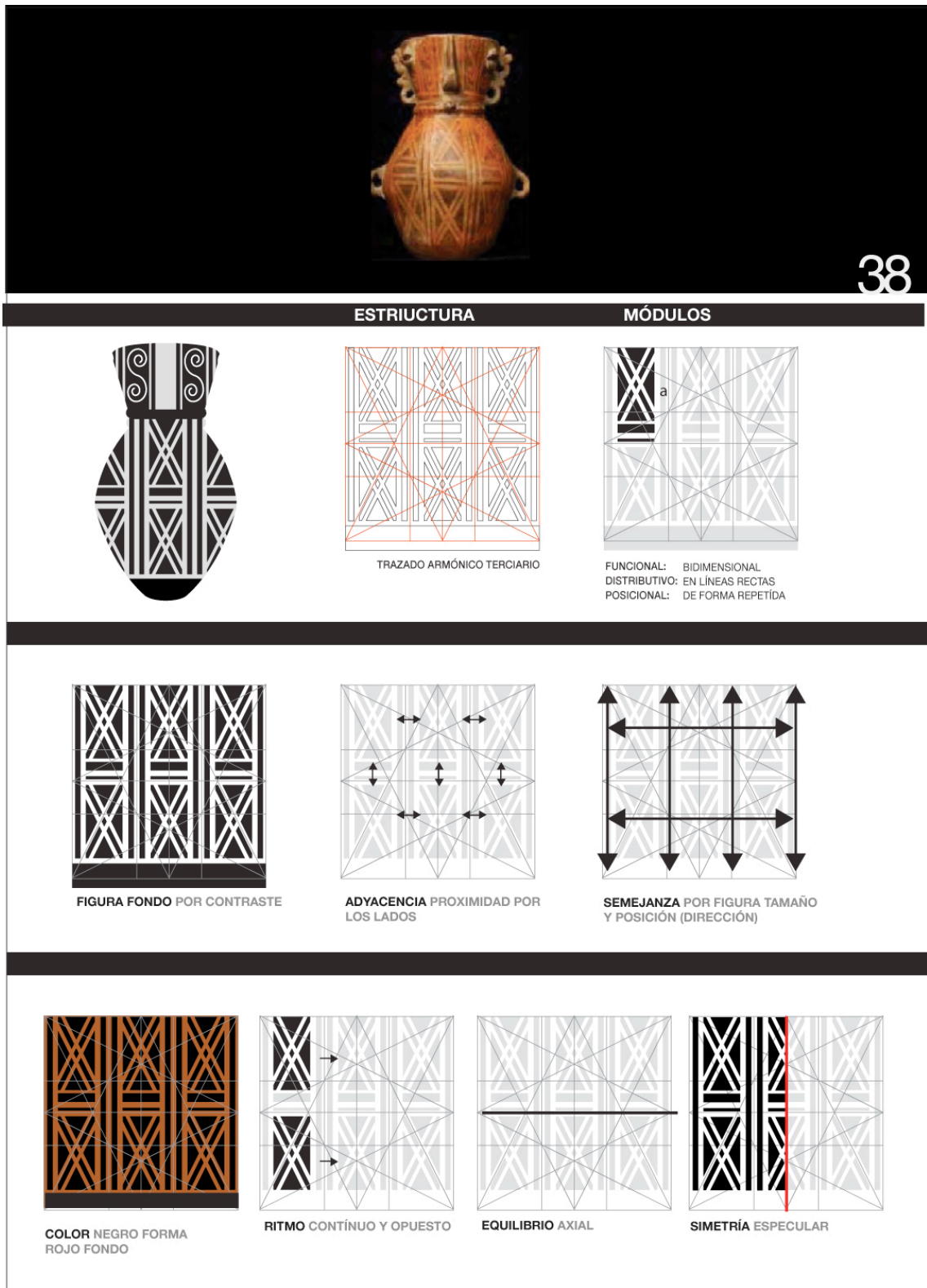

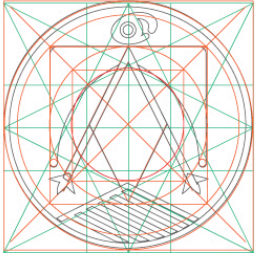




Figura IV-124: Análisis pieza 38

39


ESTRUCTURA **MÓDULOS**




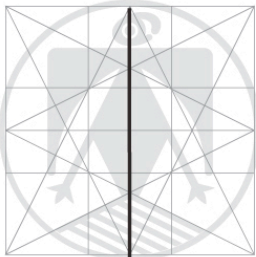

TRAZADO ARMÓNICO DINÁMICO Y TERCIARIO

FUNCIONAL: TRIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN LÍNEAS RECTAS Y DIAGONALES
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA, REFLEJADA E INVERTIDA

FIGURA FONDO POR CONTRASTE



CATEGORÍAS



COLOR CREMA ARCILLA PARA LA FORMA Y NEGRO FONDO

EQUILIBRIO AXIAL

SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-125: Análisis pieza 39

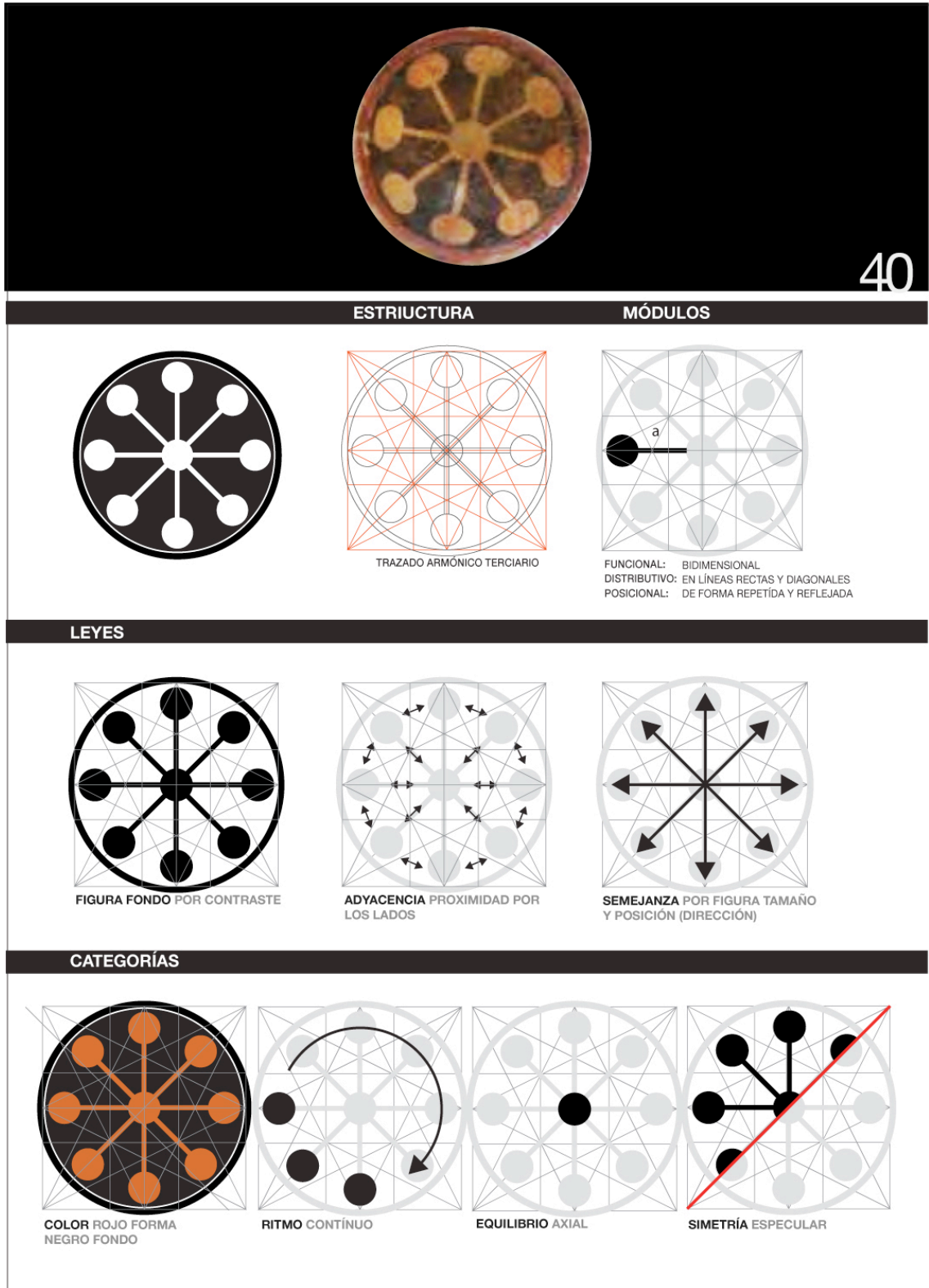


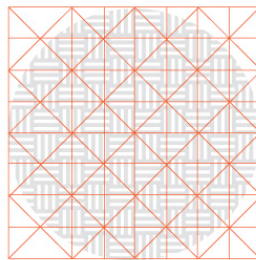
Figura IV-126: Análisis pieza 40



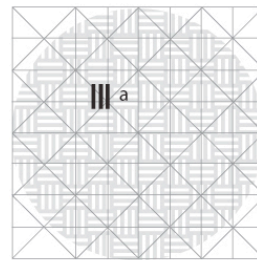
41

ESTRUCTURA

MÓDULOS



TRAZADO ARMÓNICO BINARIO



FUNCIONAL: BIDIMENSIONAL
DISTRIBUTIVO: EN BANDAS DE LÍNEAS RECTAS Y DIAGONALES
POSICIONAL: DE FORMA REPETIDA

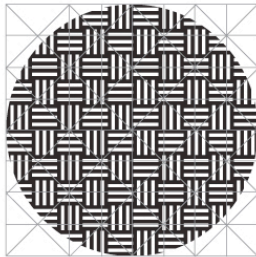
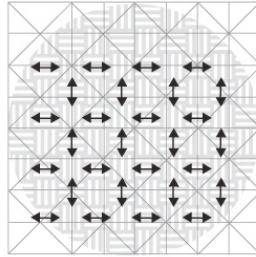
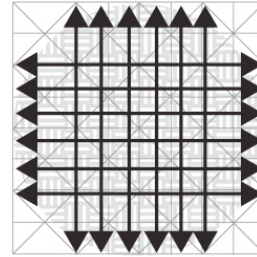


FIGURA FONDO POR CONTRASTE

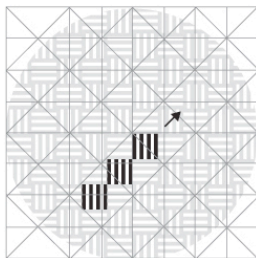


ADYACENCIA PROXIMIDAD POR LOS LADOS

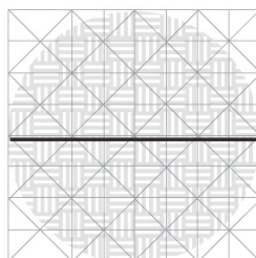


SEMEJANZA POR FIGURA TAMAÑO Y POSICIÓN (DIRECCIÓN)

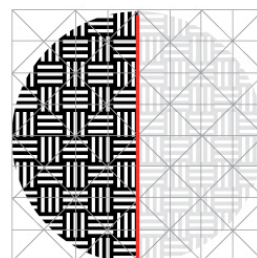
CATEGORÍAS



RITMO LINEAL CONTINUO



EQUILIBRIO AXIAL



SIMETRÍA NATURAL

Figura IV-127: Análisis pieza 41

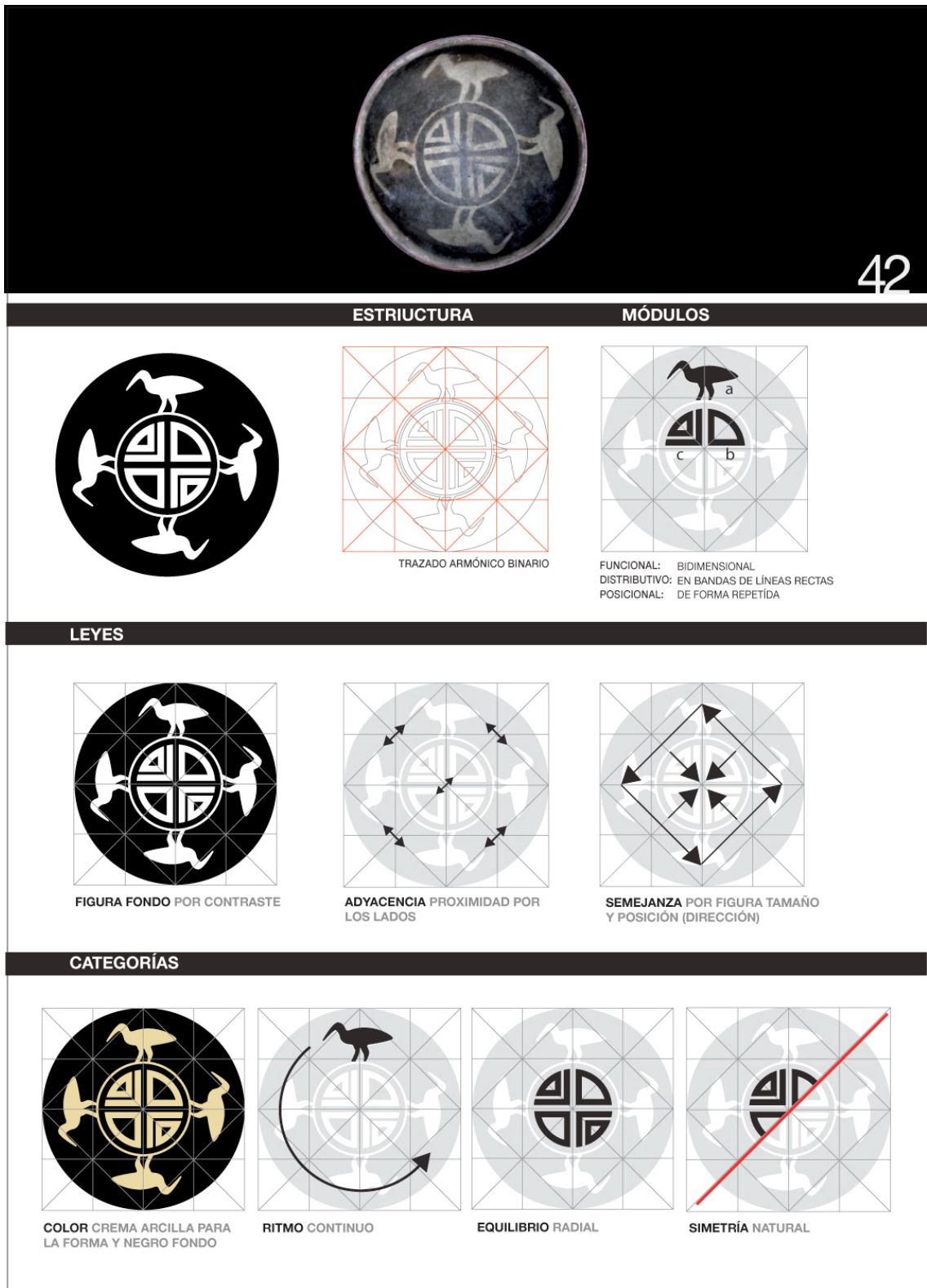


Figura IV-128: Análisis pieza 42

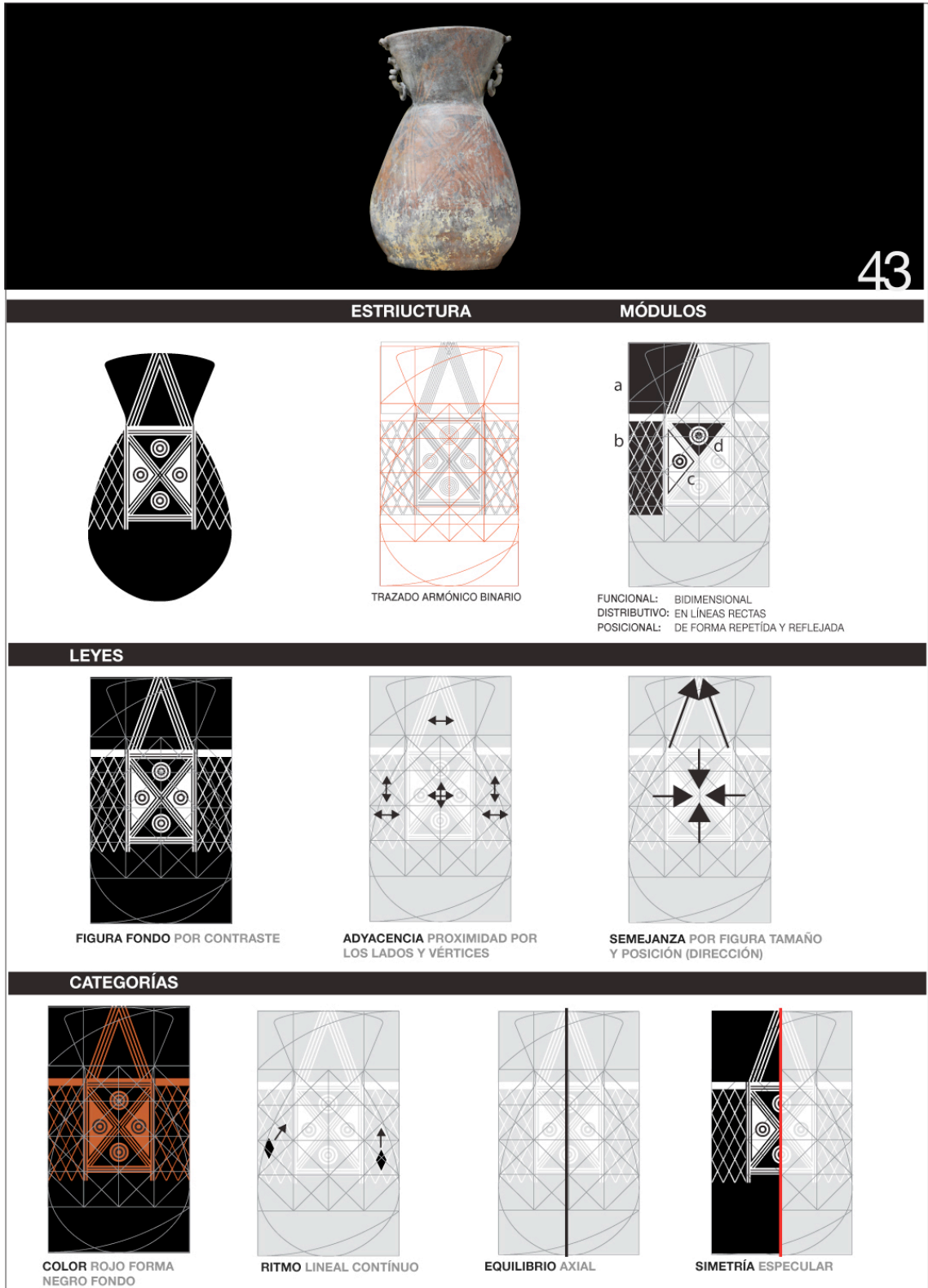


Figura IV-129: Análisis pieza 43

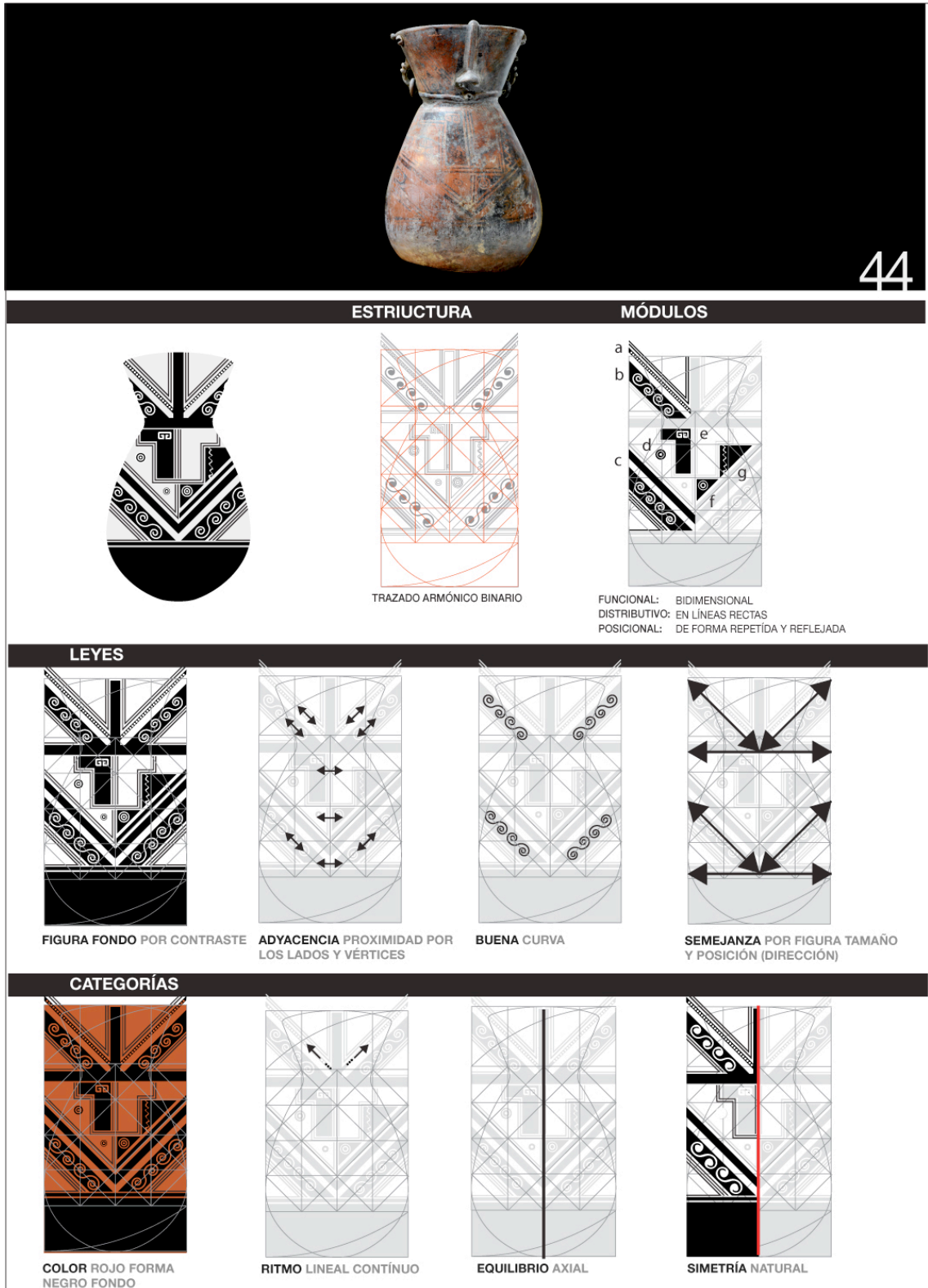


Figura IV-130: Análisis pieza 44

3.4. Síntesis

Dentro del diseño precolombino Puruhá se encontró una organización del espacio a través de la presencia de tres estructuras donde se ubica el módulo manejado según ciertas leyes y categorías compositivas que llegan a ser recurrentes en las piezas investigadas.

3.4.1 Estructura

Se puede observar la utilización del cuadrado como módulo estructural, dentro del cual se tejen tres tipos de trazos: Trazado Armónico Binario siendo éste el más representativo de las piezas estudiadas. Encontramos además el Trazo Armónico Terciario, Trazo Armónico Dinámico y la superposición entre todas las anteriores.

3.4.1.1 Trazado Armónico Binario

Dieciocho diseños tienen como base estructural el trazado armónico binario, lo que representa el 41% del total de las piezas investigadas.

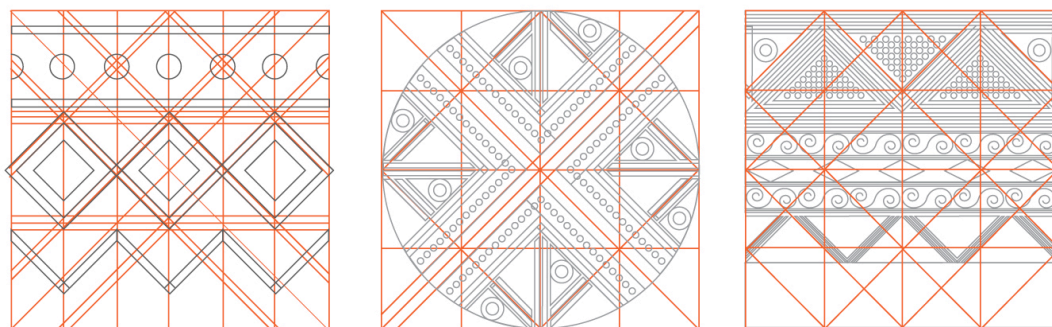


Figura IV-131: Trazo armónico binario

3.4.1.2 Trazado Armónico Terciario

El Trazado Armónico Terciario está presente en catorce de las cuarenta y cuatro piezas estudiadas lo que representa el 32% del total de piezas.

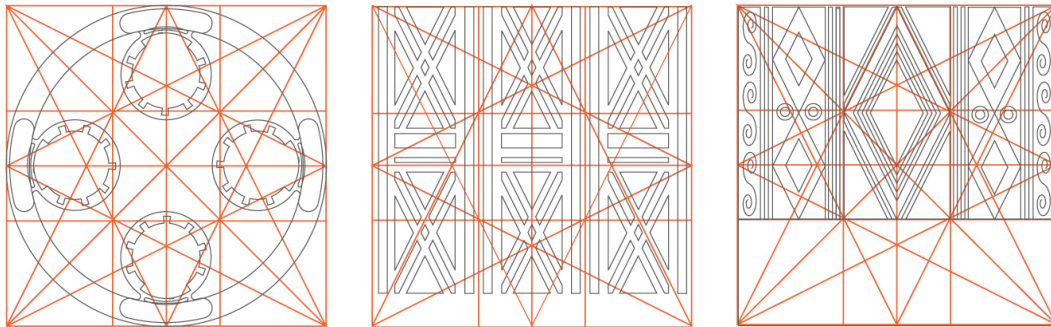


Figura IV-132: Trazo armónico terciario

3.4.1.3 Trazado Armónico Dinámico

Tres compoteras y dos ollas trípode llevan diseños con estructura dinámica correspondiente al 11% del total de piezas.

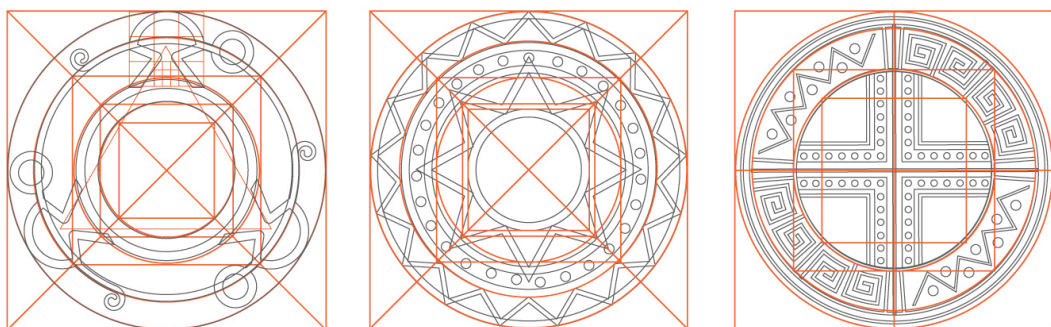


Figura IV-133: Trazo armónico dinámico

3.4.1.4 Trazados Superpuestos Binario / Terciario

Es interesante la manera como combinaron la estructura binaria y terciaria para lograr un diseño armonioso. Presente en tres piezas que representan el 7% del total.

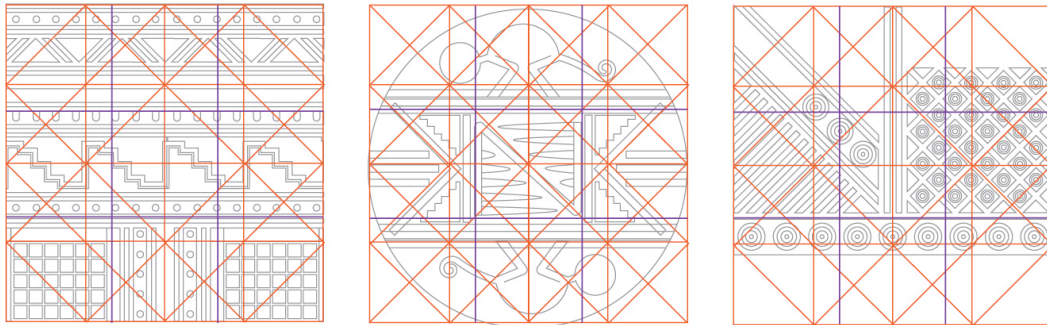


Figura IV-134: Trazo binario / terciario

3.4.1.5 Trazados Superpuestos Binario / Dinámico

El diseño registrado en una computadora posee esta estructura, formando el 2% de todas las piezas.

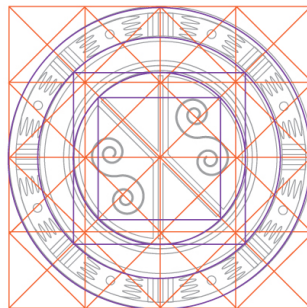


Figura IV-135: Trazo binario / dinámico

3.4.1.5 Trazados Superpuestos Terciario / Dinámico

Finalmente el 7% restante tienen esta combinación dos computeras y un cuenco/plato.

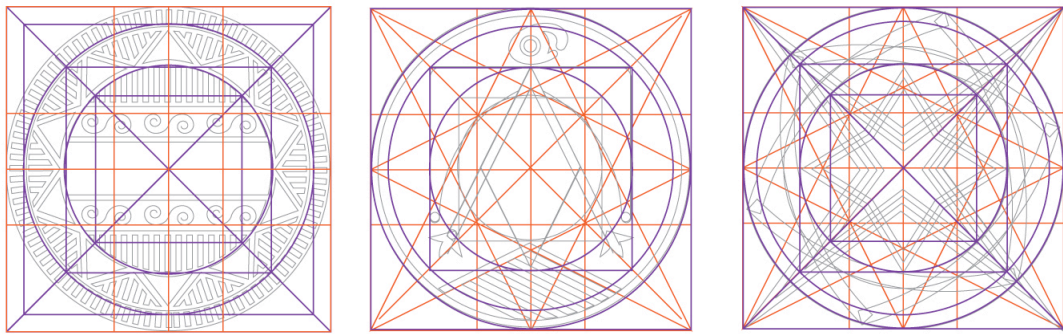


Figura IV-136: Trazo terciario / dinámico

3.4.2 Módulo

Para la investigación se intentó ubicar un módulo y patrón de uso de ese módulo en cada una de las piezas, se hizo un análisis de los factores distributivo y posicional, este análisis nos permitió la racionalidad en el manejo del módulo encontrando la presencia de dos hasta siete módulos en una misma pieza.

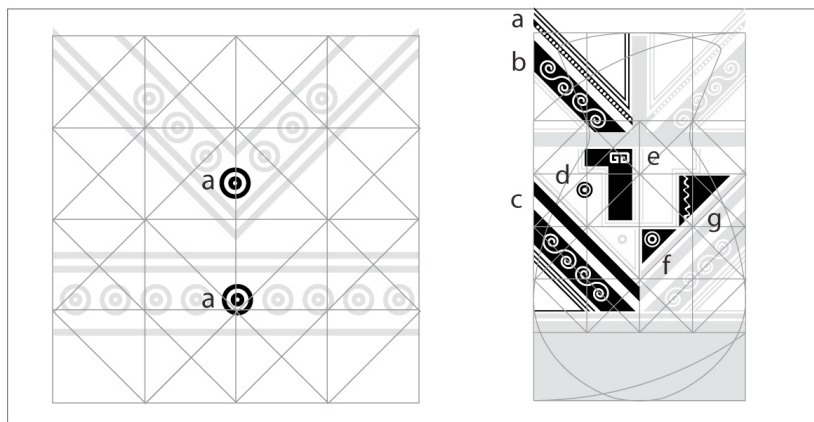


Figura IV-137: Módulos

3.4.2.1 Factor Funcional

Al analizar el factor funcional encontramos: un tratamiento bidimensional al módulo, presente en treinta y siete piezas lo que significa el 82% y de manera tridimensional el 16% del total de las piezas.

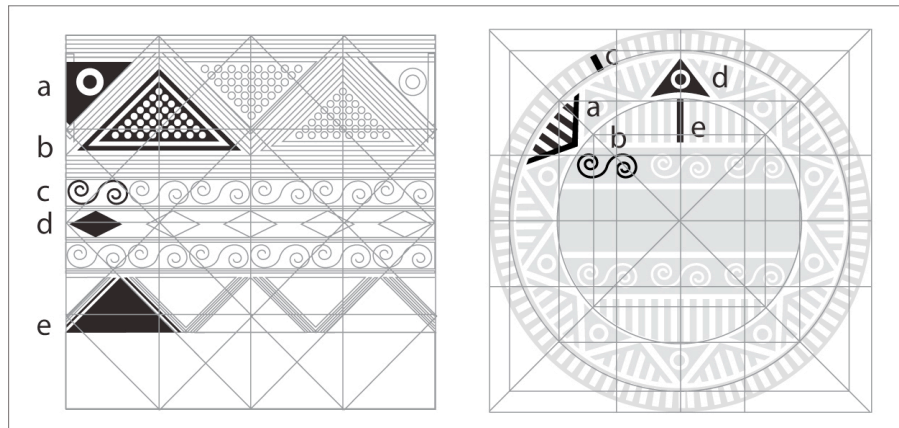


Figura IV-138: Factor funcional

3.4.2.2 Factor Distributivo

Los módulos están distribuidos dentro de su estructura contenedora en su mayoría en bandas de líneas rectas llegando a veinticinco piezas que corresponde al 57% del total, en cuatro piezas están dispuestos los módulos en bandas diagonales (9%) y en seis piezas en bandas concéntricas (14%). Del 20% restante, en tres piezas los módulos están distribuidos en bandas de líneas rectas y diagonales simultáneamente. Seis piezas poseen módulos distribuidos en bandas de líneas rectas y concéntricas simultáneamente.

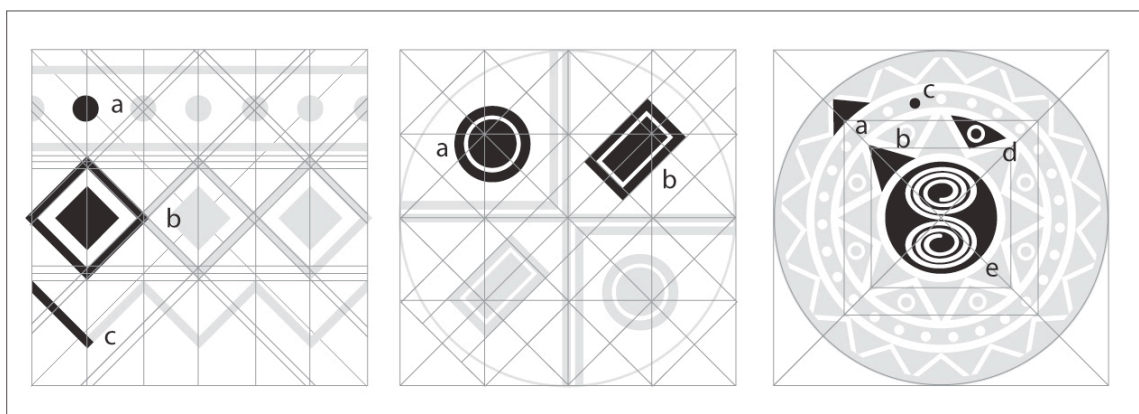


Figura IV-139: Factor distributivo lineal

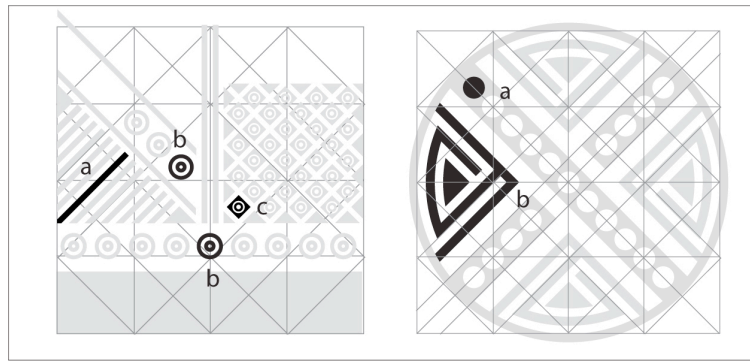


Figura IV-140: Factor distributivo lineal y diagonal

3.4.2.3 Factor Posicional

Se utiliza los módulos por repetición en ocho piezas (18%). En forma reflejada en siete piezas (16%);y, combinadas las anteriores y de manera invertida en veintinueve piezas (66%).

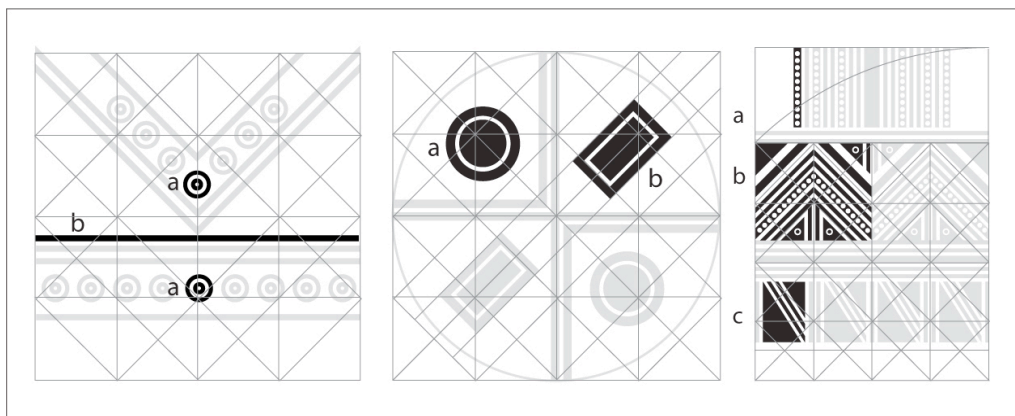


Figura IV-141: Trazo terciario / dinámico

3.4.3 Leyes Compositivas recurrentes

A lo largo del proceso de la investigación se pudo notar cuatro leyes de composición presentes en las piezas precolombinas: Figura Fondo, Adyacencia, Semejanza y la ley de la Buena Curva.

3.4.3.1 Figura Fondo

En el 100% de las piezas claramente se puede diferenciar la forma de la figura por medio del contraste.

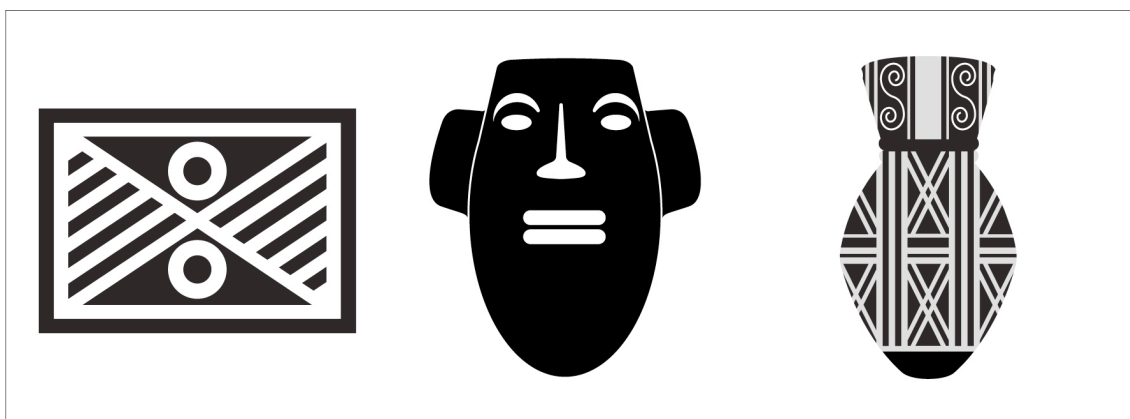


Figura IV-142: Figura fondo

3.4.3.2 Adyacencia

Los módulos están colocados dentro de la estructura próximos entre si de dos maneras, por los lados en un 41% lo que quiere decir en dieciocho piezas y en un 59 % por los lados y vértices correspondiente a las veintiseis piezas restantes.

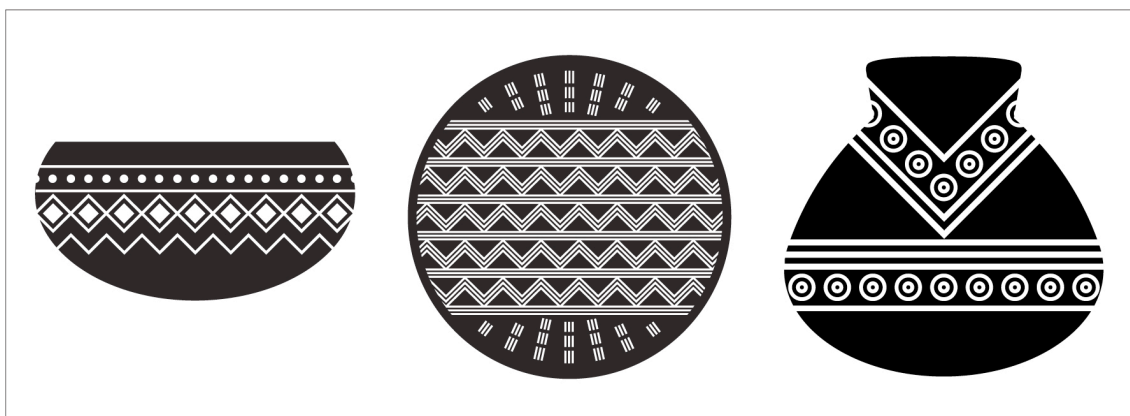


Figura IV-143: Adyacencia

3.4.3.3 Semejanza

Las piezas poseen módulos que se asemejan por su forma, tamaño y posición dentro de la estructura global, creando una lectura formal horizontal.

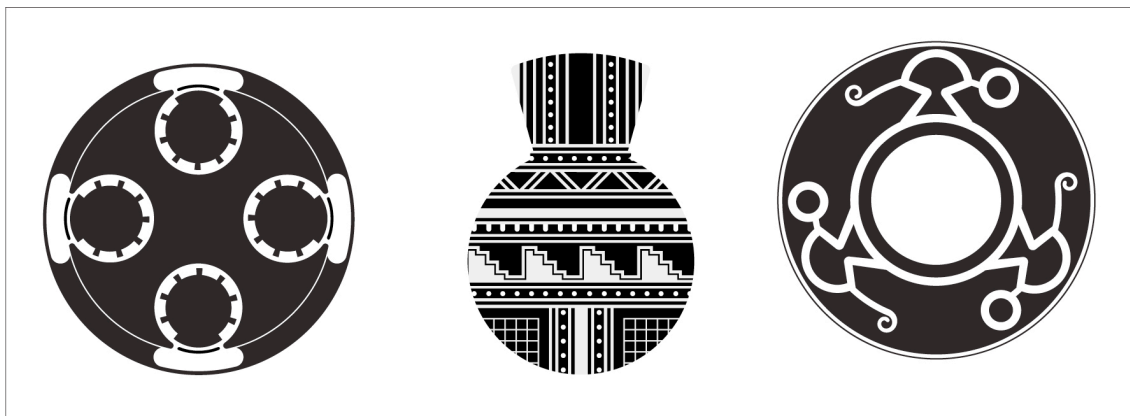


Figura IV-144: Semejanza

3.4.3.4 Buena Curva

Es característico del diseño andino la utilización de la doble espiral, la cual encontramos en 10 piezas que forman el 23% del total.



Figura IV-145: Buena Curva

3.4.4 Categorías Compositivas recurrentes

3.4.4.1 Color

Pintaban sus objetos con una grasa de animal que al someterlo al calor se tornaba de color negro, junto con el color de la cerámica (rojo o crema) lograban el efecto positivo negativo. Está presente en veinticinco piezas, formando el 55% del total. Diez piezas no presentan color tal vez se deba a que pertenecen al período Huavalac de la cultura Puruhá que tenían como características grabar el diseño en la cerámica. Suman el 23% del total de la investigación.



Figura IV-146: Color positivo negativo

Otra combinación de color es la utilizada por las piezas del período Tuncahuán: negro como fondo y las figuras con color blanco y rojo. Siete piezas poseen esta característica, son el 16%.



Figura IV-147: Color negro, rojo y crema

Por último hay dos piezas que poseen diseños de color verde con rojo propio de la cerámica que son el 4% y hay una pieza que posee el color negro como fondo y el blanco de la cerámica para la forma (positivo negativo) siendo el 2%.



Figura IV-148: Color verde / negro

3.4.4.2 Ritmo

Es una categoría que coexiste en el 75% de las piezas estudiadas lo que suman treinta y tres del total, las 11 faltantes no lo poseen siendo en su mayoría vasos antropomorfos (25%)



Figura IV-149: Ritmo

3.4.4.3 Equilibrio

Los diseños estudiados presentan 2 clases de equilibrio: radial en un 25% (once piezas) y el 75% pertenecen al equilibrio axial.

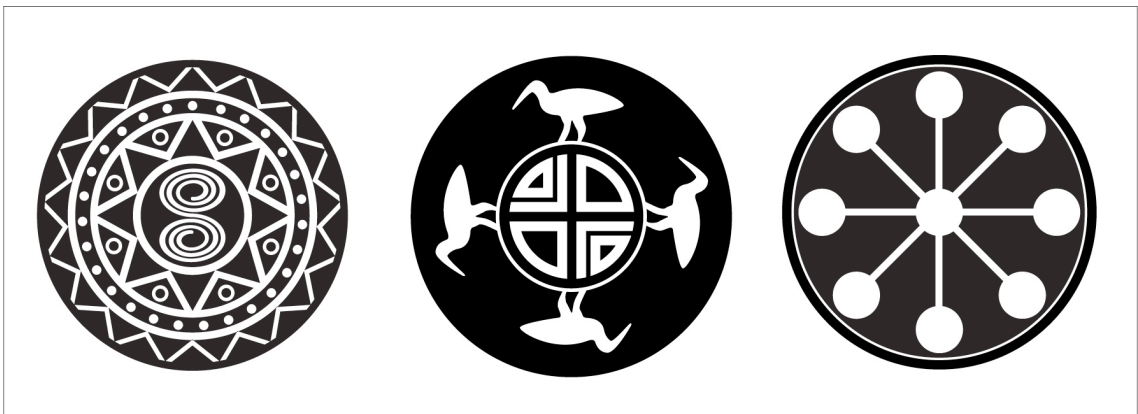


Figura IV-150: Equilibrio radial

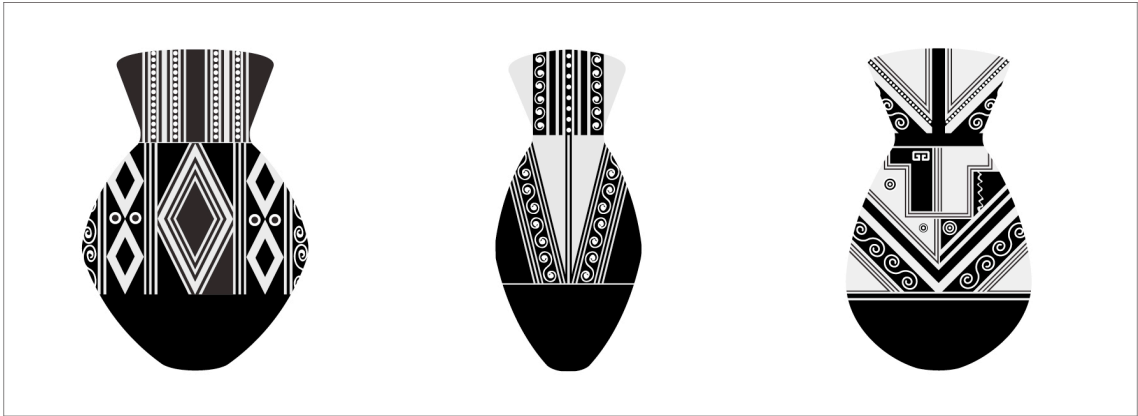


Figura IV-151: Equilibrio axial

3.4.4.4 Simetría

El 50 % de toda el material de investigación tiene simetría natural (veintidos piezas), 48% pertenece a la simetría especular (veintiun piezas) y un 2% una pieza no posee simetría.



Figura IV-152: Simetría natural

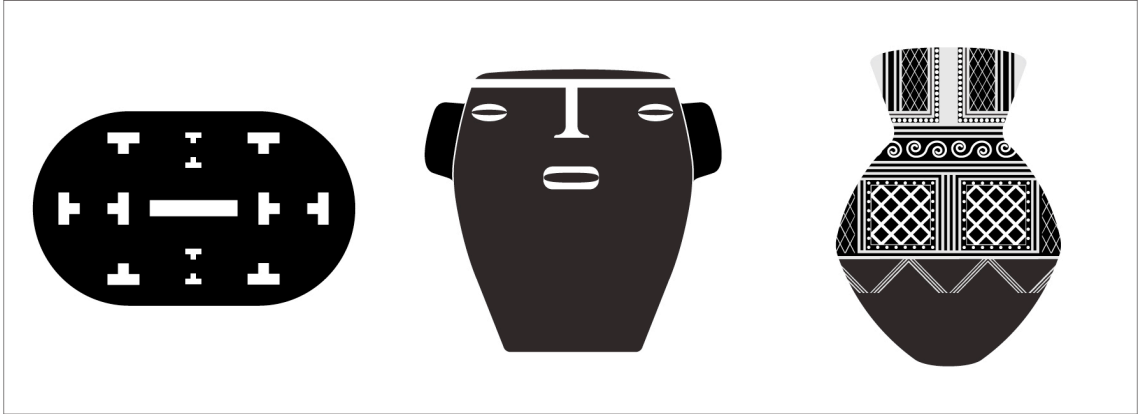


Figura IV-153: Simetría especular

3.4.5 Tabulación de los resultados del análisis

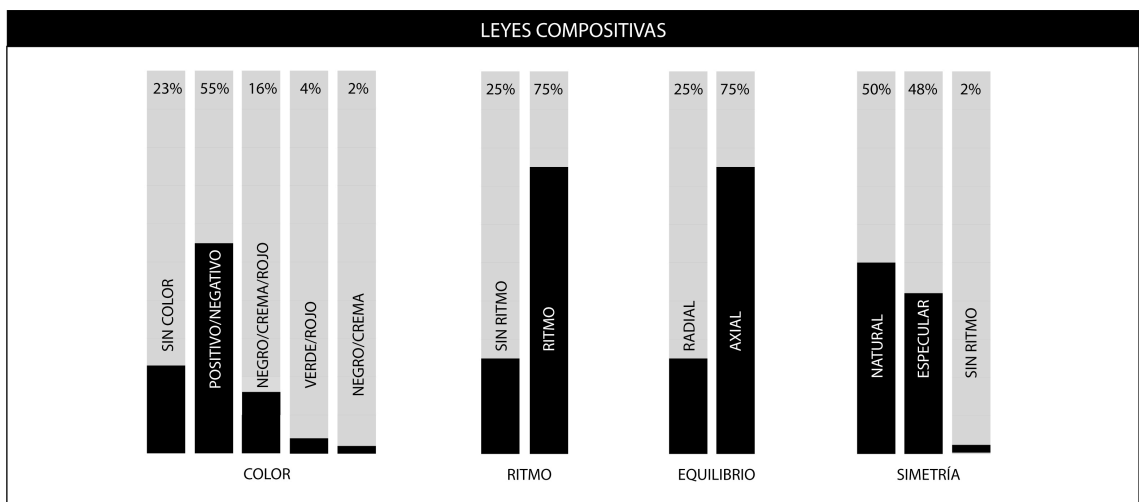
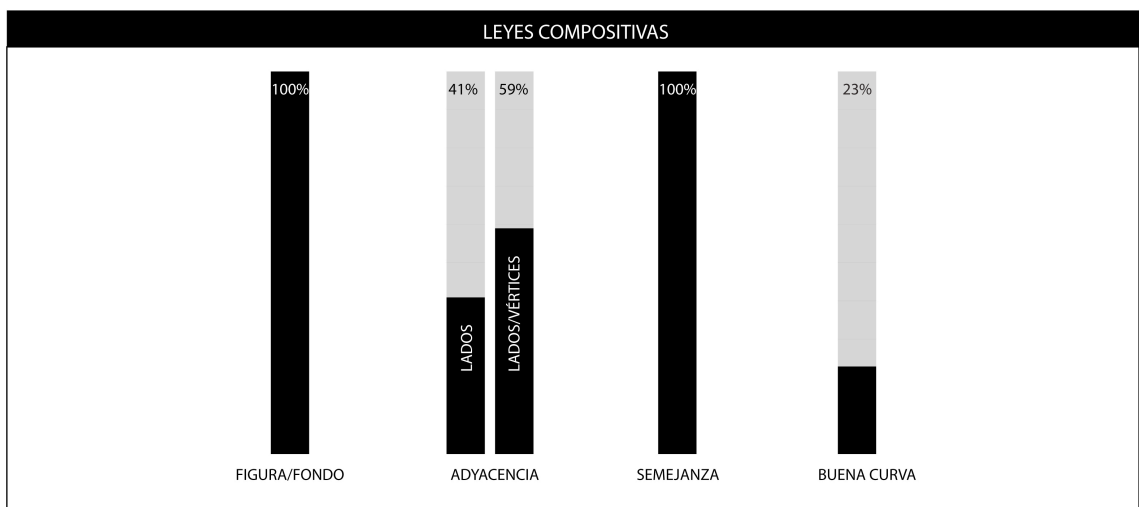
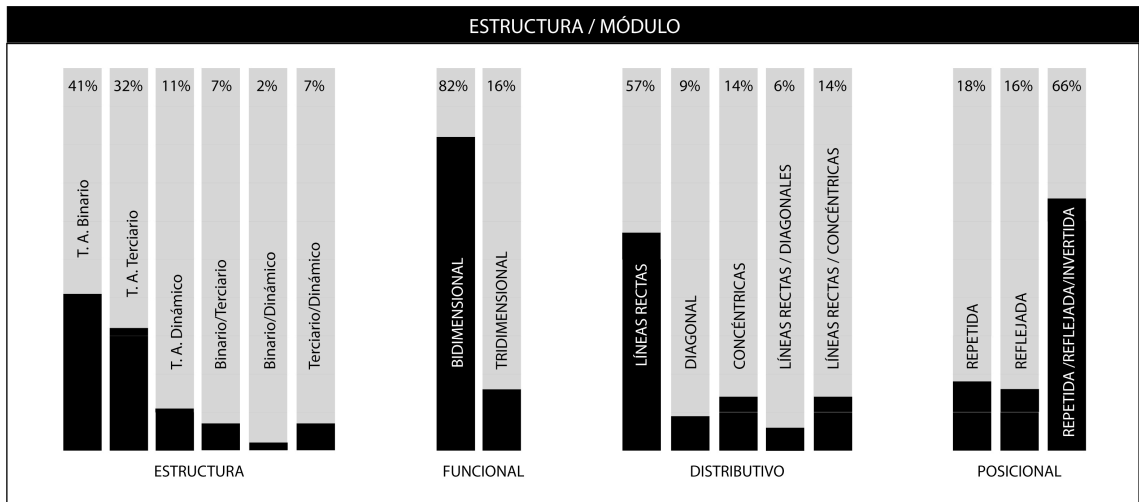


TABLA IV-1: Resultado general

CAPÍTULO IV

COMPILACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA OBTENIDA EN UN LIBRO IMPRESO

4.1 Proceso de creación

Una vez terminado el proceso de recolección de información el siguiente paso es compilar los diseños en un libro impreso, para ello es necesario seguir pautas de diseño editorial.

4.1.1 Definición del tema

El nombre del libro es “ABUELOS” debido a que descendemos en un porcentaje de los primeros pobladores de nuestro territorio y el legado que dejaron sus manos enriquece nuestra historia con diseños históricos propios.

4.1.2 Contenidos de cada sección

Vasijas: Dentro de ésta sección van los diseños digitalizados de once vasijas investigadas

Rostros: Constituida por cinco vasos antropomorfos, un diseño de colgante de oreja, un rostro obtenido de un olla trípode y dos vasos.

Compoteras: Es la sección más extensa, formada por diecinueve diseños de compoteras y un cuenco.

Fichas: Recopila información de cada pieza investigada; colección, período y características.

4.2 Formato

Siendo el cuadrado el módulo gestor de todas las piezas investigadas se vió conveniente que la información obtenida sea expuesta en el mismo esquema. Resultando el libro con una medida de 20cm x 20cm que corresponde al plano básico que es el cuadrado, plano que es utilizado como soporte del módulo y sometido a las segmentaciones ya descritas.

4.3 Retícula

Para organizar la información dentro del espacio se utilizó el trazado armónico dinámico para obtener un tamaño base y que esté centrado.

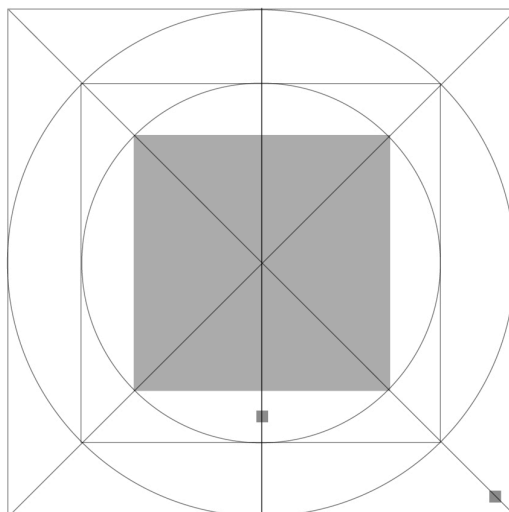


Figura V-1: Retícula utilizada para el libro

4.4 Tipografía

Para el tema y el nombre de cada sección se eligió la fuente tipográfica Nomed por tener un diseño que va acorde con el estilo e investigación del libro.

La tipografía en la portada del libro recibió un tratamiento para facilitar su lectura ya que fue utilizada solo como contorno.

Como segunda tipografía se escogió Melbourne para los textos descriptivos.

4.4.1 Fuente tipográfica Nomed

Q B C D E F G H I J K L M N O P Q

RS TU V W X Y Z

Q b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u

v w x y z

4.4.2 Fuente tipográfica Melbourne

A B C D F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

A b c d f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

4.4.3 Caja tipográfica

Teniendo como base la retícula se delimitó los espacios destinados para el texto.

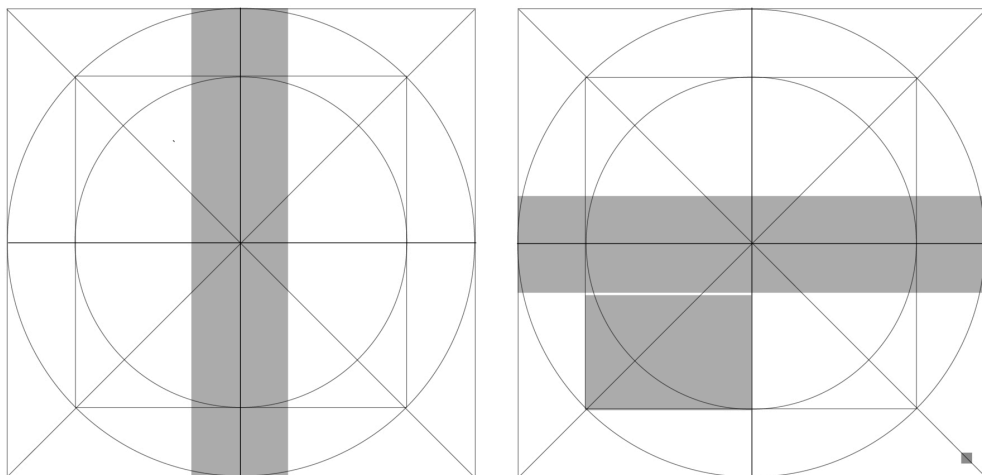


Figura V-2: Caja tipográfica del libro

4.5 Cromática

Gran parte de las piezas precolombinas investigadas utilizan el contraste positivo negativo en sus diseños, negro para el fondo y como contraste el color de la cerámica.

Siguiendo la misma línea se escogió la utilización de dos colores: negro para los íconos y amarillo para resaltar la iconografía recolectada.

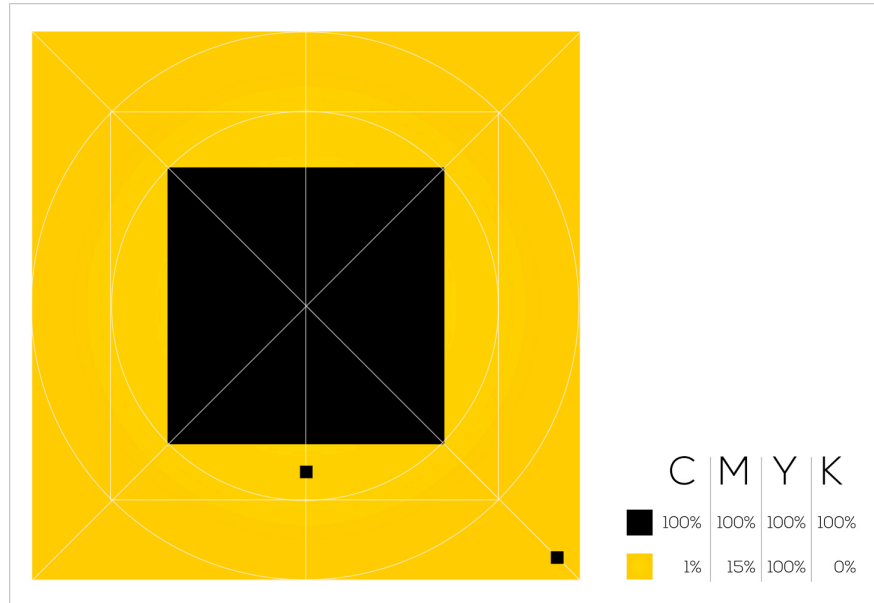


Figura V-3: Cromática del libro

4.6 Imágenes

A lo largo del proceso de recolección de información se obtuvo fotografías que servirán para el diseño del libro. Todas las fotografías tienen un fondo oscuro con el objetivo de lograr un mayor contraste y se colocó una imagen con el nombre de la sección.



Figura V-4: Imágenes del libro

4.7 Maquetación

Teniendo toda la información necesaria para constituir el libro compilador de la iconografía de nuestra provincia, se procedió a su diagramación.



Figura V-5: Portada, resumen de la investigación, contenido

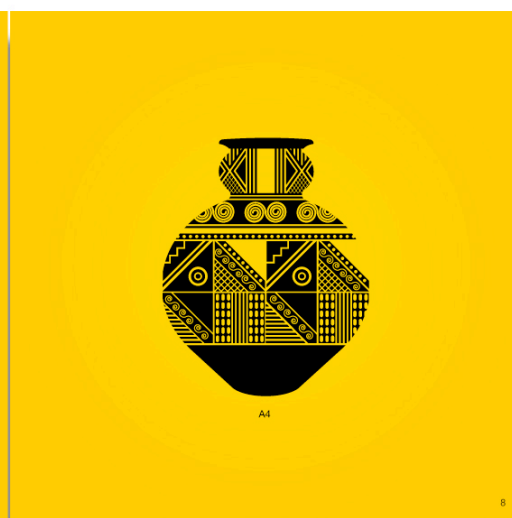
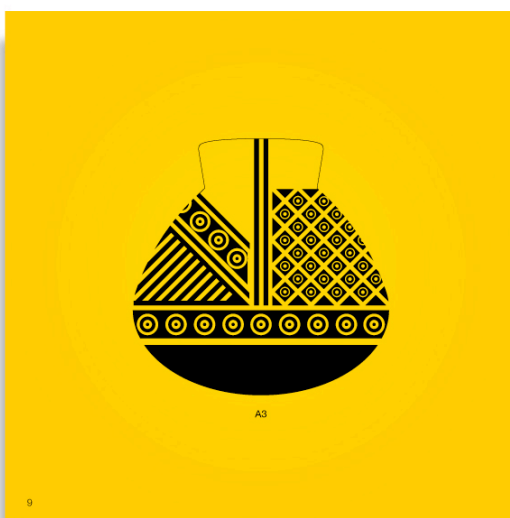


Figura V-6: Páginas internas 5-8

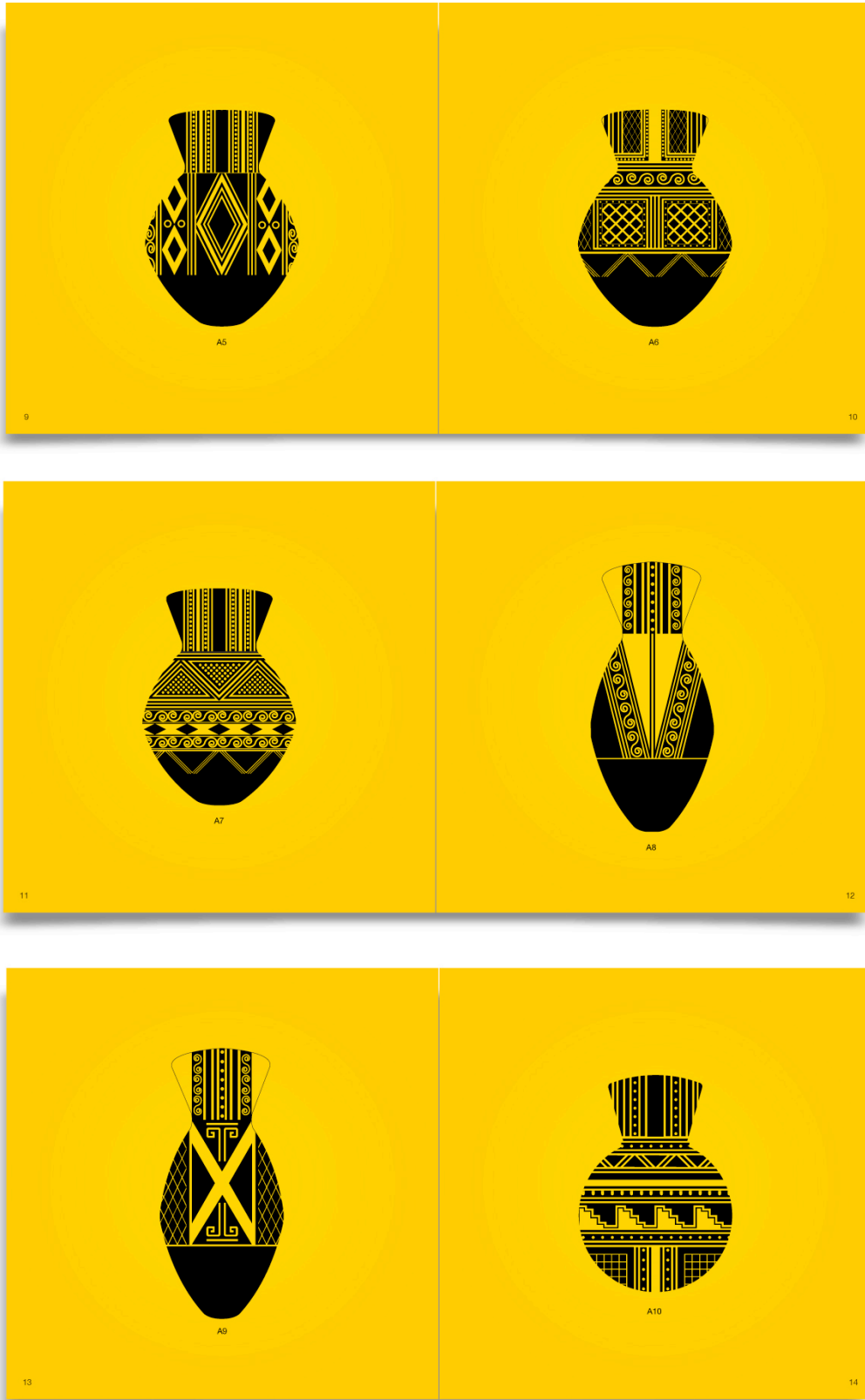


Figura V-7: Páginas internas 9-14

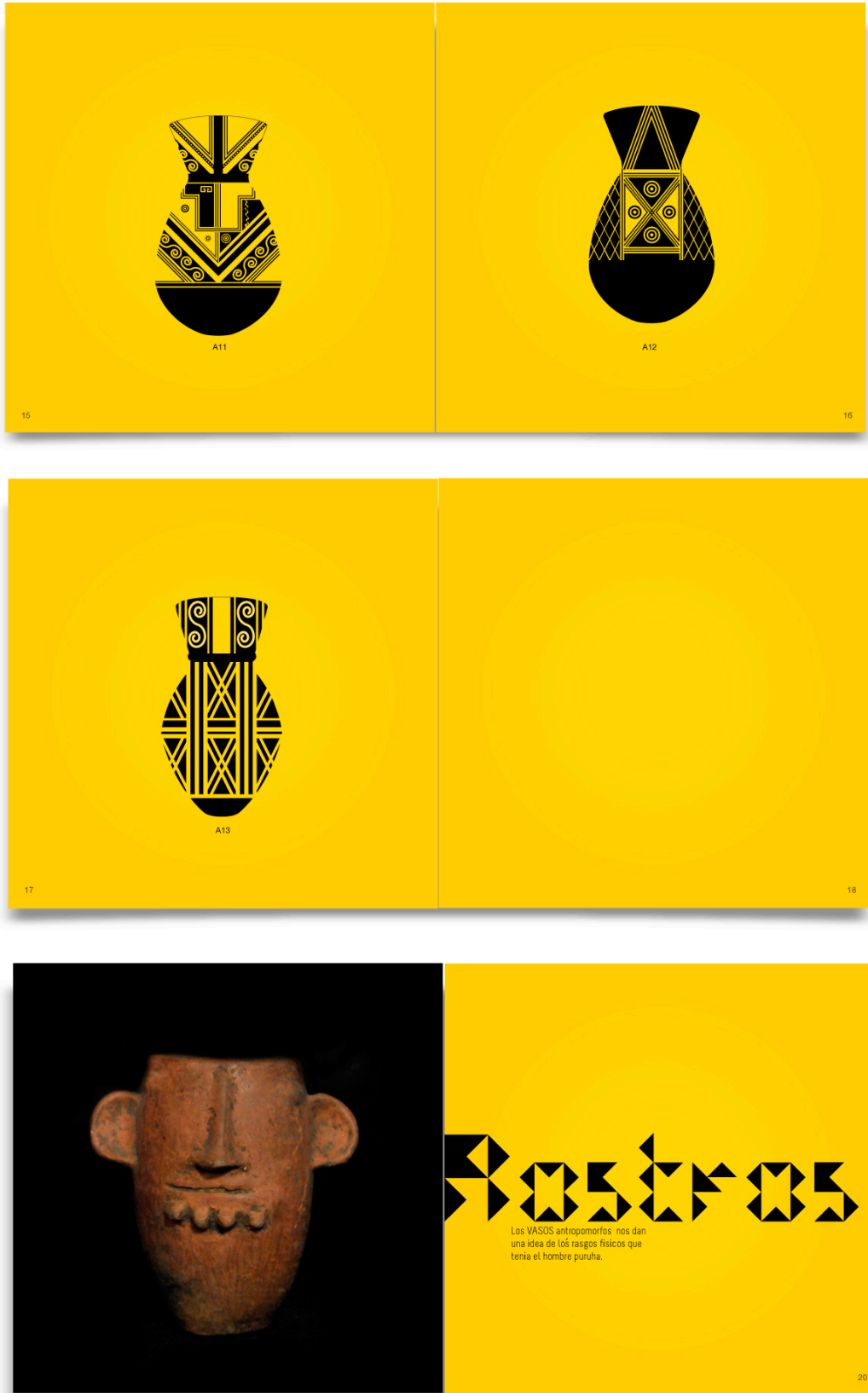


Figura V-8: Páginas internas 15-20

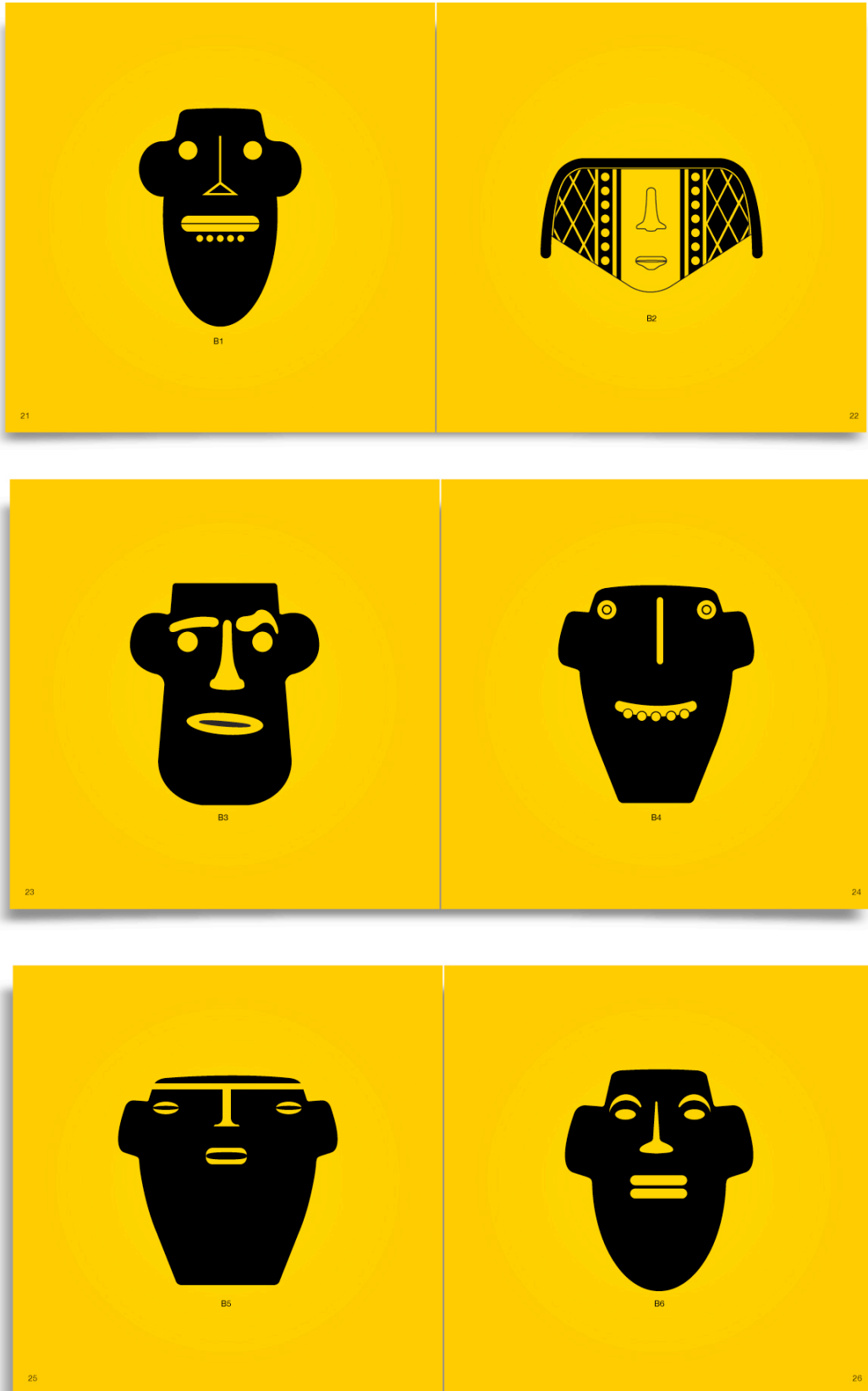


Figura V-9: Páginas internas 21-26

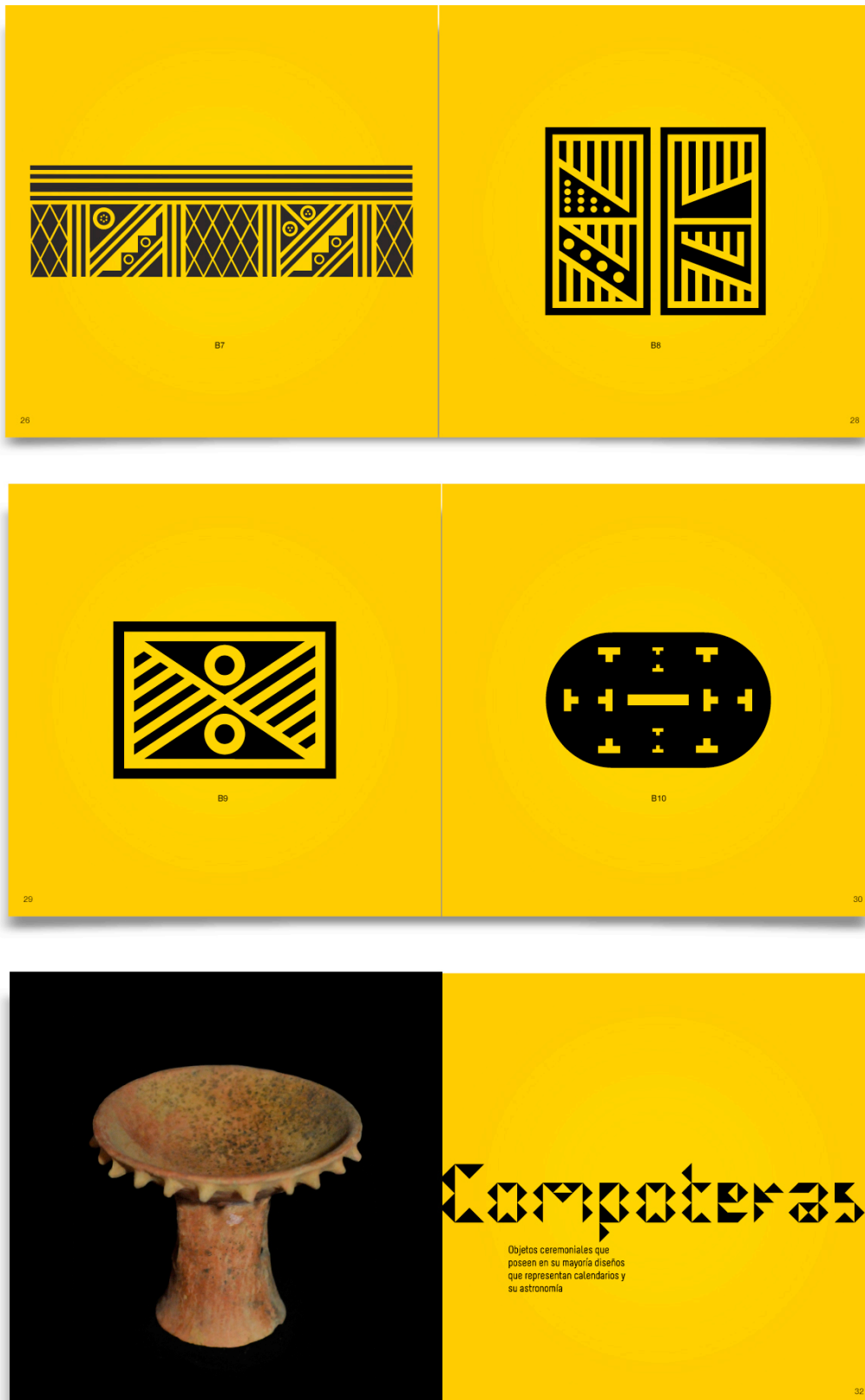


Figura V-10: Páginas internas 27-32

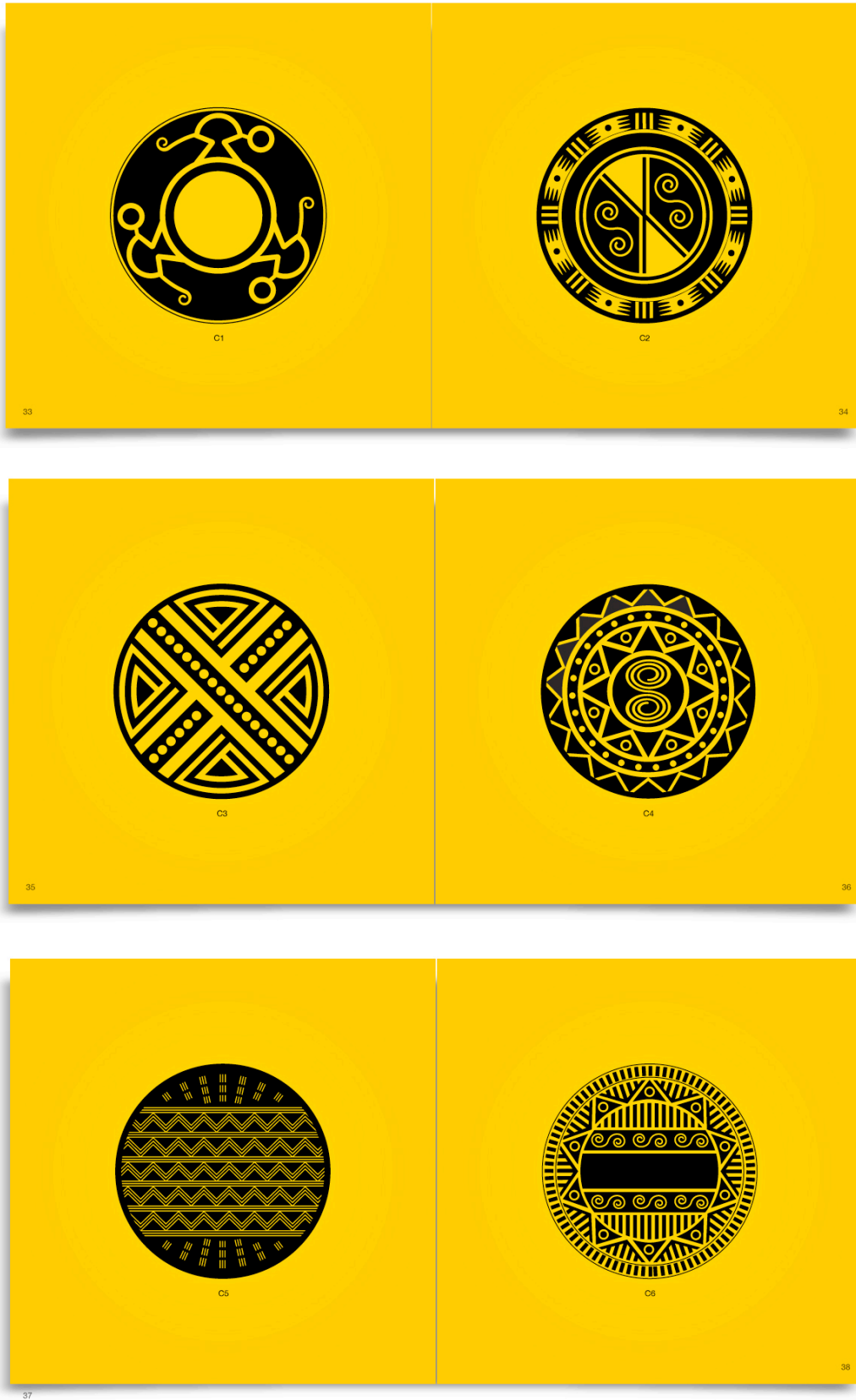


Figura V-11: Páginas internas 33-38

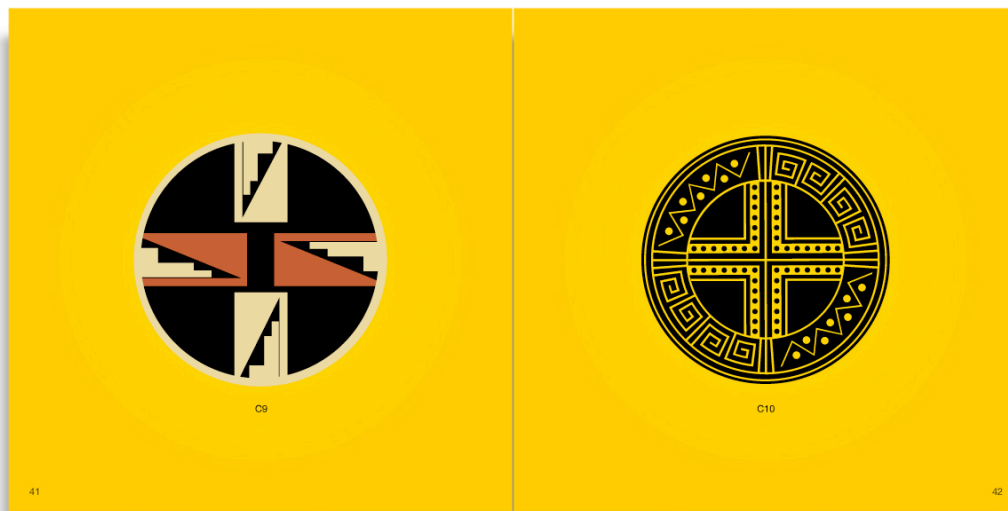
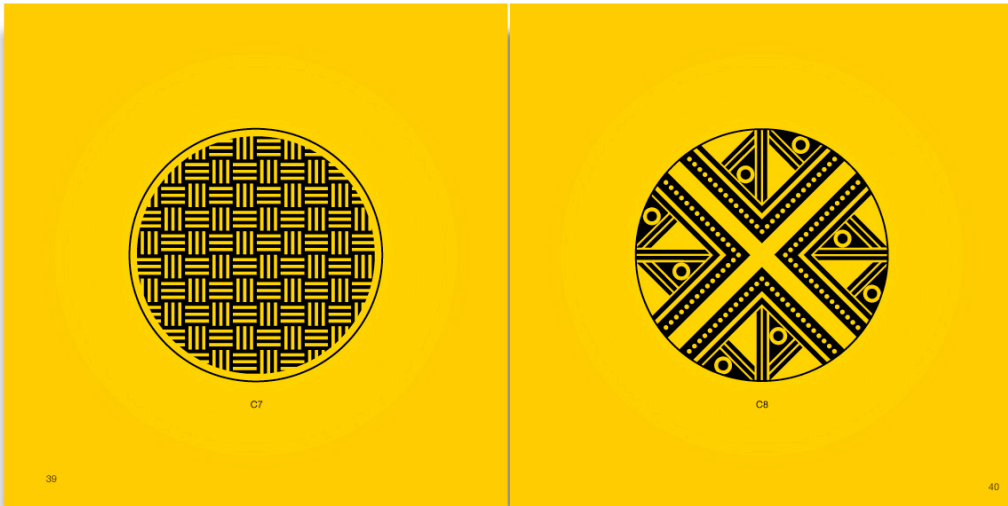










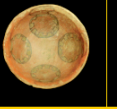
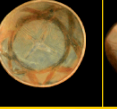

Figura V-12: Páginas internas 39-44



Figura V-13: Páginas internas 45-50

FICHAS DESCRIPTIVAS DE CADA UNA DE LAS PIEZAS

							
C10	C11	C12	C13	C14	C15	C16	C17
IN. MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO ECUATORIANO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	INSTITUTO VECINO	INSTITUTO VECINO	INSTITUTO VECINO
CULTURA	CULTURA	CULTURA	CULTURA	CULTURA	CULTURA	CULTURA	CULTURA
PERIODO	PERIODO	PERIODO	PERIODO	PERIODO	PERIODO	PERIODO	PERIODO
TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA
USO	USO	USO	USO	USO	USO	USO	USO

		
C18	C19	C20
OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO	OSIA DE LA CULTURA ECUATORIANO-CARIBONECORONADO
CULTURA	CULTURA	CULTURA
PERIODO	PERIODO	PERIODO
TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA	TECNICA DE MANUFACTURA
USO	USO	USO



Objetos

JIMMY XAVIER SANTOS CASTRO
Egresado

Arq. XIMENA IDROBO
Directora de Tesoro

MÓNICA SANDOVAL
Miembro de Tribunal

Escuela de Diseño Gráfico
FIE
Escuela Superior Politécnica de Chimborazo

Primera edición
Florencia-Ecuador
2013

Figur

a V-15: Páginas internas 57-60

CAPÍTULO V

VALIDACIÓN DE LA HIPÓTESIS

5.1 Hipótesis

“La compilación de la Iconografía de la Provincia de Chimborazo registrada en un libro impreso será una herramienta válida para la consulta e investigación en la población en su conjunto y en especial: estudiantes de diseño, estudiosos de la cultura y el sector artesanal.”

5.1.1 Proceso de Validación

Para la validación de la hipótesis se escogió un Focus Group de veinte personas formado por: cinco artesanos del cantón Guano, diez estudiantes de la Escuela de Diseño Gráfico de la ESPOCH y cinco estudiosos de la cultura.

Por medio de cuatro preguntas formuladas para cada sector, se midió el interés generado hacia la investigación.

5.1.2 Cuestionario

5.1.2.1 Artesanos del cantón Guano

- 1 ¿Considera que la iconología presente en el libro le ayudaría a nutrir la riqueza gráfica de las artesanías?
- 2 ¿Cree usted que la recopilación del arte precolombino contenida en el libro ayudará a que los artesanos de la provincia de Chimborazo tengan un estilo propio?
- 3 ¿Utilizaría el libro como catálogo de consulta para crear artesanías con diseños puruhaes?
- 4 ¿Le gustaría adquirir un ejemplar del libro?

5.1.2.2 Estudiantes de la Escuela de Diseño Gráfico ESPOCH

- 1 Tomaría la información, ¿cómo material de consulta para ver la aplicación del diseño andino?
- 2 La investigación que contiene el libro, ¿le ayudará a tener un estilo de comunicación gráfico propio?
- 3 ¿Considera que la información gráfica que presenta el libro ayudará a futuras investigaciones?
- 4 ¿Le gustaría adquirir un ejemplar del libro?

5.1.2.3 Estudiosos de la cultura

1 Cree necesario, ¿qué debería existir publicaciones que investiguen el arte precolombino de la provincia de Chimborazo?

2 ¿Considera que la información gráfica que presenta el libro ayudará a futuras investigaciones?

3 En su opinión, ¿ el libro es un aporte a preservar el legado iconológico de nuestra provincia?

4 ¿Le gustaría adquirir un ejemplar del libro?

5.2 Resultados obtenidos

El 87% de los encuestados consideraron como herramienta válida para su consulta e investigación la información compilada en el libro “Abuelos”, datos que validan la hipótesis de la investigación.

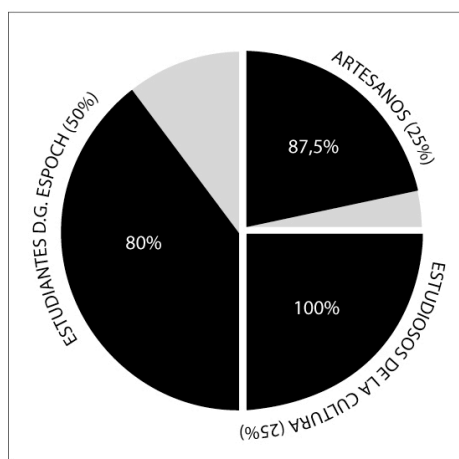


Figura VI-1: Resultado General Encuesta

5.2.1 Artesanos del cantón Guano

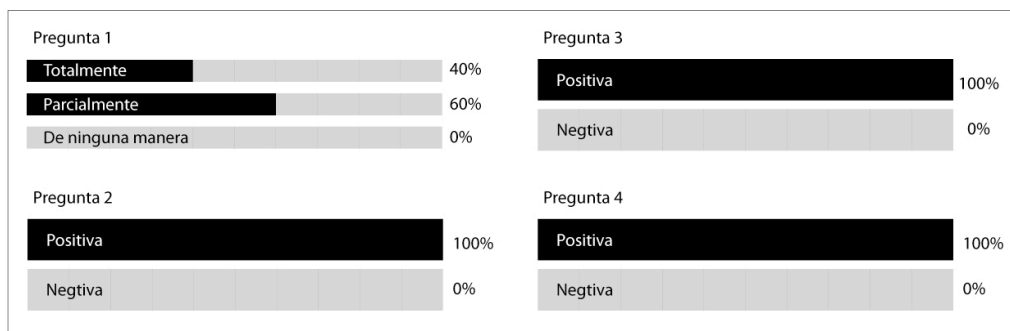


Figura VI-2: Resultado artesanos

Dentro del grupo de artesanos se encontró una respuesta positiva hacia la investigación de un 87,5%. Como un punto interesante mencionaron que les sería difícil aplicar los diseños de la investigación ya que se necesita crear una retícula en el caso de los tejedores de alfombras y no tienen el conocimiento para realizarlo.

5.2.2 Estudiantes de la Escuela de Diseño Gráfico ESPOCH

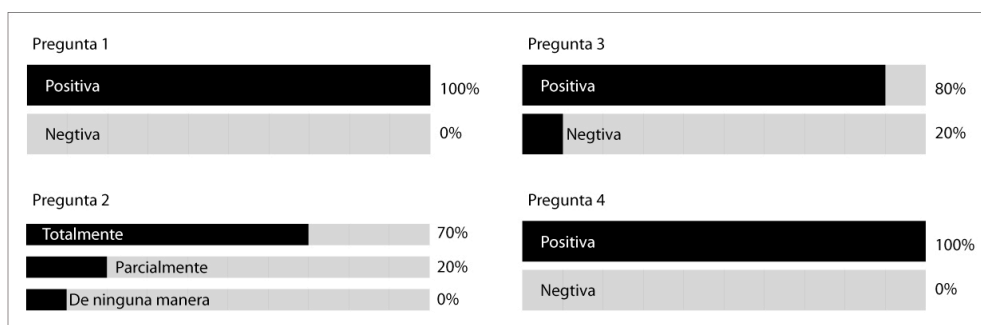


Figura VI-3: Resultado E.D. G. ESPOCH

Los estudiantes de diseño mostraron interés en el diseño del libro y en su contenido, en un 80%. Un 70% de los politécnicos vieron la investigación como guía para tener un estilo gráfico propio.

5.2.3 Estudiosos de la cultura

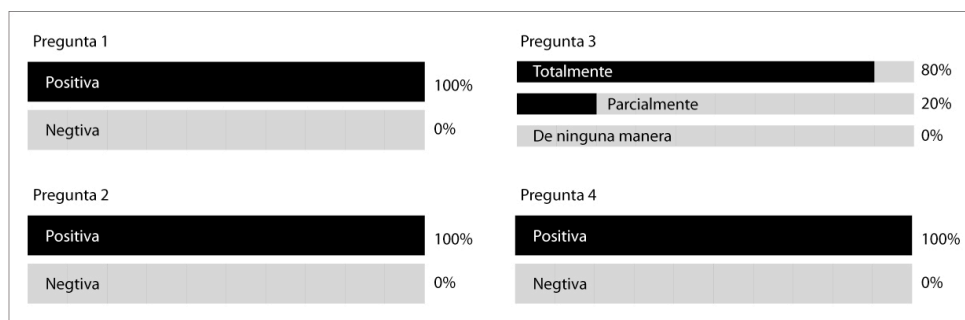


Figura VI-4: Resultado Estudiosos de la cultura

El 100% ven la investigación como positiva y abre el camino para futuras investigaciones. Un entrevistado (20%) mencionó que el libro no preserva el legado iconográfico de nuestra provincia.

CONCLUSIONES

En nuestra ciudad existen museos, colecciones privadas tiendas de antigüedades que poseen artefactos de la cultura Puruhá, que se desarrolló entre los años 300 a.C-1500 d.c. Piezas de arte precolombino que posee un lenguaje iconográfico. De estos artefactos se tomaron 44 piezas que han sido analizadas en la investigación.

Se observó claramente que los diseños precolombinos de piezas puruhaes fueron creadas de manera racional, donde coexisten retículas, leyes y categorías compositivas de diseño. Lo cual muestra que tempranamente ya tenían elementos conceptuales para enfrentar el proceso de diseño proveniente de la proporción andina, cuyo uso plasma el pensamiento de un pueblo que se desarrolló en un periodo de tiempo de dieciocho siglos.

La investigación culmina en la compilación de la iconografía de diseños de la cultura Puruhá, documento válido para su consulta e investigación.

Los artesanos del cantón Guano de la provincia de Chimborazo ven la investigación como un catálogo de nuevas propuestas para ser aplicadas en su obra.

RECOMENDACIONES

La Provincia de Chimborazo posee una rica identidad multicultural pero poco material para darla a conocer. Signos visuales que dejaron como huella nuestros pueblos aborígenes, que están presentes en cerámicas, textiles y otros objetos a espera de ser desempolvados y mostrados al público.

Se debería publicar la información cuya investigación es un aporte a nuestra cultura, ciudad y país.

La compilación obtenida podría ser utilizada como herramienta de consulta para los estudiantes de diseño gráfico de esta manera se logra enriquecer su comunicación visual.

La investigación da un primer paso para futuras investigaciones.

RESUMEN

“Investigación y compilación de la iconografía precolombina en la provincia de Chimborazo y su registro en un libro impreso”.

Mediante el método deductivo se recopiló información iconográfica de piezas puruhaes dentro de los museos: Paquita Jaramillo perteneciente a La Casa de la Cultura Benjamín Carrión núcleo de Chimborazo y el museo del Ministerio de Patrimonio y Cultura de Riobamba. En colecciones privadas que pertenecen a los señores: Carlos Escobar, Luis Almeida y Marco Cruz. Utilizando una cámara fotográfica Nikon D300s se realizó el levantamiento fotográfico junto con una ficha descriptiva para cada pieza.

La iconografía recopilada fue analizada para encontrar estructuras, tratamiento del módulo, leyes y categorías compositivas recurrentes, para luego ser digitalizadas utilizando el software de diseño Adobe Illustrator Cs3.

Se obtuvo diseños iconográficos de cuarenta y cuatro piezas que fueron registrados en un libro impreso. Para medir el interés hacia la investigación, se escogió un focus group de: cinco artesanos, diez estudiantes de diseño y cinco estudiosos de la cultura.

Un 87,5% de los artesanos consideran que el libro les ayudará a nutrir la gráfica de sus artesanías y obtener un estilo propio. Los estudiantes de diseño lo ven como un libro de consulta e inspiración para adoptar un estilo de comunicación gráfica en un 70%. Quienes estudian la cultura en un 100% lo ven como un aporte a nuestra identidad cultural y como ayuda para futuras investigaciones.

Podemos concluir que un libro iconográfico de la provincia de Chimborazo es una herramienta de consulta e investigación ya que es inexistente.

ABSTRACT

Research and compilation of the Pre-Columbian Iconography at Chimborazo Province, and its registration on a printed book.

Through the deductive method some iconic information of Puruha pieces were collected in the museums Paquita Jaramillo belonging to La Casa de la Cultura núcleo de Chimborazo head office and the museum of Ministerio de Patrimonio y Cultura de Riobamba. In private collections belonging to: Carlos Escobar, Luis Almeida and Marco Cruz. By using a camera Nikon D300s, the Pictures Surrey was carried on altogether with a descriptive file for each piece.

The collected iconography was analyzed in order to find structures, treatment of the module, laws and recurred composing categories, to later be digitalized using the design software Adobe Illustrator.

It was obtained iconic designs of forty four pieces which were registered in a printed book to orient the interest towards the research. For this, it was chosen a focus Group of five craftsmen, ten design students and five culture literates.

87,5% of the craftsmen consider the book will help to nourish the Graphics of their handicrafts and obtain their own style. The design students see it as a research book an inspiration to adopt a graphics communication style in 70%. 100% of those ones who study culture see it as a contribution to our culture identity and as a tool for future research works.

It is concluded that an iconic book Collection and validation it was possible to notice the interest in obtain a sample of the research. The permitted paperwork for the publication of this book should be done.

It is recommended to the authorities of Escuela Superior Politécnica de Chimborazo to carry on the pertinente paperwork for the publication of the iconic book of Chimborazo province since there is a part of the population interested in obtaining a sample of it.

GLOSARIO

PRECOLOMBINO: Es el nombre que se da a la etapa histórica del continente americano que comprende desde la llegada de los primeros seres humanos hasta el establecimiento del dominio político y cultural de los europeos sobre los pueblos indígenas americanos.

PURUHÁ: Etnias numerosas de indígenas que ocupaban las provincias de Chimborazo, Bolívar, Tungurahua y parte de Cotopaxi de la república del Ecuador.

ICONOGRAFÍA: es la descripción del tema o asunto representado en las imágenes artísticas, así como de su simbología y los atributos que identifican a los personajes representados.

CHAMAN: Individuo al que se le atribuye la capacidad de modificar la realidad o la percepción colectiva de ésta.

AJUARES: Conjunto de enseres, (mobiliario, ropa etc.)

CANCAGUA: Roca sedimentaria de origen volcánico, de textura no foliada, porosa y baja compactación.

GUAQUEROS: De “huaca” se ha derivado el verbo **huaquear**, que significa saquear el contenido de los restos arqueológicos por personas inescrupulosas dedicadas al comercio ilícito de bienes culturales.

CAPÍTULO VII

BIBLIOGRAFÍA

1. **AMBROSE, G.**, Sistemas Reticulares., 2da. Ed., Barcelona-España., Editorial Gustavo Gilli., 2006., Pp. 8-40.
2. **BORCHART, C.**, Crónica indiana del Ecuador antiguo., 1ra. Ed., Quito-Ecuador., Ediciones Abyala 1997., Pp. 47-49
3. **CABODEVILLA, M.**, El arte secreto del Ecuador Precolombino., 1a. Ed., Milán-Italia., 5 Continentes., 2007., Pp. 40-48.
4. **GUERRERO, X.**, Guía del museo., 1ra Ed., Quito-Ecuador., Casa del Alabado., 2010., Pp. 5-45.
5. **IDROBO, X.**, Texto de diseño tridimensional., 1ra., Riobamba-Ecuador., Escuela de Diseño Gráfico ESPOCH., 2007., Pp. 15-31, 105-113.

6. **ITURRALDE, P.**, Duales y recíprocos., 1ra Ed., Quito-Ecuador., Imprenta Mariscal., 2004., Pp. 13-59.
7. **KIMBERLY, E.**, Fundamentos del Diseño Creativo., 1ra. Ed., Barcelona-España., Editorial Gustavo Gilli., ., 2006., Pp. 7-33.
8. **LANDAZURI, C.**, Museo Banco Central del Ecuador Riobamba ., 1ra Ed., Quito-ecuador., Banco Central del Ecuador ., 2002., Pp. 5-30.
9. **ONTANELA, S.**, Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador., 1ra Ed., Quito-Ecuador., Banco Central del Ecuador., 2010., Pp. 11, 12, 13, 15, 16, 157, 206-213.
10. **DISEÑO EDITORIAL**

<http://es.scribd.com/doc/124784249/taller-de-diseno-editorial>
2012 – 10 – 20

11. **ECUADOR PRECOLOMBINO**

<http://www.precolombino.com>
2012 – 08 – 13

<http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/home>
2012 – 08 - 13

<http://www.museos-ecuador.info/>
2012 – 08 – 13